جامعة حلوان
كلية الفنون التطبيقية
قسم الزخرفة

وكيل الكلية للدراسات العليا و
أ.د. فكرى جمال إبراهيم

الفن المصري القديم والاستفادة منه لإضفاء الطابع القومي للمنشآت الرياضية

The Use of The Ancient Art to Reflect the National Features in sports complexes

رسالة ماجستير

مقدمة من الدارسة

نفين فرغلي بيومي حلبص
الباحثة بقسم الزخرفة

تحت إشراف

أ.د/ مصطفي عبد الفتاح
أستاذ بقسم الزخرفة
كلية الفنون التطبيقية-جامعة حلوان

أ.د/ فاروق عيد الأبرق
أستاذ العمارة بكلية الهندسة
جامعة الأزهر

جامعة حلوان

كلية الفنون التطبيقية

الدراسات العليا

قــــرار لجنة المناقشة

في البحث المقدم من الدارسة/ نفين فرغلى بيومي حلبص

للحصول على درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

انــه في يوم الاثنين الموافق ٢٠٠١/١٠/١٥ في تمام الساعة الثانية عشراً ظهراً، اجتمعت في مبني الكلية الفـنون التطبيقية لجنة المناقشة والحكم المعتمدة من السيد الدكتور/ نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات والبحوث تاريخ ٢٠٠١/٨/١٨، لمناقشة رسالة الماجستير المقدمة من الدارسة/ نفين فرغلى بيومي حلبص تحت عنوان "الفن المصري القديم والاستفادة منه لإضفاء الطابع القومي للمنشآت الرياضية".

وقـد ناقشـت اللجـنة الدارسة علناً ما جاء في رسالتها وبعد إستعراض النتائج التي توصلت إليها الدارسـة وتـأكدت اللجـنة مـن صدق معلوماتها قررت اللجنة منح الدارسة درجة الماجستير في الفنون التطبيقية تخصص الزخرفة.

أعضاء لجنة المناقشة والحكم

أ.د/ محمود حسين مصطفي شكرى	أستاذ ورئيس قسم النحت والتشكيل المعماري والترميم	عضـــواً ومقرر
أ.د/ مصطفي عبد الفتاح مصطفي	أستاذ بقسم الزخرفة	مشرفاً
أ.د/ فاروق عيد الأبرق	أستاذ العمارة بكلية الهندسة جامعة الأزهر	مشرفاً
أ.د/ مصطفي محمود يحيي	رئيس قسم النقد بأكاديمية الفنون	عضـــواً

بسم الله الرحمن الرحيم

"لئن شكرتم لأزيدنكم"

صدق الله العظيم

شـــــكر وتقديـــر

إنه لمن عظيم سرورى أن أتقدم بعميق شكرى وعرفانى لمصريتي، وكليتي وأساتذتى الأجلاء وأعترف بالفضل والتقدير للجهود التي قدماها لى حيث أتقدم بالشكر والتقدير للسادة المشرفين الذين أفاضوا على من غزير علمهم ومنحونى الكثير من وقتهم .. ووسعتنى رحابة صدورهم.

فأتوجه بتقديم عظيم الأمتنان إلى أ.د/ **مصطفى عبد الفتاح** المشرف، وكذا أ.د/ **فاروق عيد الأبرق** على هذا الجهد العظيم الذي تفضلوا به. وكذا لا يفوتني أن أقدم بوافر التقدير وعظيم الأمتنان إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة والحكم على تشريفهم لى بقبول هذه الرسالة للبحث والحكم عليها.

وأتقدم بالشكر والعرفان لوالديا الكريمين لما قدماها لى من عون صادق ومساعدة عظيمة طيلة أيام الدراسة والبحث فلهما منى جزيل الشكر وفائق التقدير.

وأخيراً أتقدم بالشكر لكل من ساعدنى لإتمام هذا البحث. وأخيراً رجائى من الله العلى القدير أن أكون قد وفقت في تحقيق أهداف هذا البحث.

بسم الله الرحمن الرحيم

"وقل ربى زدنى علماً"

صدق الله العظيم

الباحـــث

المقـــدمة:

لم تعد الرياضة البدنية والمسابقات الرياضية ذلك النشاط المقتصر علي القيمة البدنية والاخلاقية التي تعد من أهم مقومات هذه الرياضة التي حرصت عليها عبر الحضارات الإنسانية.

وعليه أصبحت الرياضة جزءاً عضوياً من المقومـات المختلفـة لأي مجتمع حيث تتكامل هذه المقومات وتتعامـل مـع بعضـها مثـل المقومـات الاجتماعية، الثقافية، الاقتصادية...الخ.

فأنشئت الأندية والساحات المختلفة لطوائف المواطنين ووفرت للشـباب في كل مدينة وقرية سبل الرعاية والتوجيه الرياضي.

وتشجيعاً من الدولة على الاستمرار فـي مزاولـة الرياضـة، أقامـت المباريات والمنافسات سواء الداخلية أو الخارجية لمحاولة الوصول إلى العالمية.

ولذلك استوجب إنشاء صالات مغطاة ومنشآت رياضية تستوعب العديد من الرياضات، وكذلك العديد من المشجعين أثناء المباريات بوصـفها إحـدى الخدمات الاجتماعية التي تلعب دوراً هاماً في جذب المواطنين والسائحين.

ومن هنا تم اختيار هذه المنشآت لتطبيق فكرة الرسالة لما لها من صفة جماهيرية، تسهل على الباحث فكرة الإسراع وقوة التأثير لتأكيد هويتنا وقوميتنا في مواجهة العولمة. وكذلك لرفـع الـذوق الجمـالي والارتقـاء بالأحاسـيس الجماهيرية. وذلك عن طريق إضافة لمسات وروح ومفاهيم الفن المصري القديم إلى تلك المنشآت.

فقد اهتم المصريون القدماء بتسجيل الوقائع والأعمال والمنجزات التـي قام بها الفراعنة والأمراء والقادة، ويتضمن ذلك سرداً لبعض جوانـب الحيـاة اليومية في مصر القديمة، مما يساعدنا على تصورها أو تخيلها على نحو يقترب

من الواقع إلى حد كبير، حيث عمدوا إلى تسجيل ذلك على جدران وأحجار المعابد والقصور، والنصب، والمسلات، فضلاً عن البرديات.

وبالبحث في تلك النقوش والتسجيلات نجد صوراً متعددة تدل على اهتمام المصريين القدماء بالرياضة والتربية البدنية، مما يؤكد أن العناية بالتربية الرياضية ليست بالأمر الجديد علينا، حيث تؤكد تلك الوثائق أن الرجل يمتاز بجسد قوي التكوين متناسق، قوي العضلات يتمثل فيه كمال الرجولة، أما السيدات فكن رشيقات حيث يتمثل في أجسادهن كمالْ الأنوثة.

فالباحث في تاريخ مصر القديمة يجد في نقوش المصريين صوراً متعددة تدل على اهتمامهم بالرياضة، ويلمس في أثارهم ما يدل على أنهم برعوا في المبارزة بالعصي "التحطيب" والمصارعة، ولعبوا بالكرة، ومارسوا أنواع الصيد، والسباحة، واستعملوا الأقواس والسهام، والنبل، والحراب، والعصي، والأطواق وغيرها من أدوات الرياضة، بل أنهم وجدوا في ممارسة تلك الألعاب حبا بالغا جعلهم ينقشونها على جدران مقابرهم جنباً إلى جنب مع صلواتهم ودعواتهم الدينية، وفي هذا ما فيه تقدير للألعاب عندهم.

وقد كان للمصريين القدماء فضل السبق في ابتكار أنواع مختلفة من الألعاب. ففي مقابر "بتاح حتب"* من الأسرة الخامسة نقوش تمثل أنواعاً متعددة من ألعابنا الشعبية التي نمارسها الآن، وكذلك في مقابر "بني حسن" من الأسرة الثانية عشرة وفي معابد وادي الملوك وأدفو ودندرة وغيرها أدلة محسوسة على أن المصري كان مولعاً بالسباحة، واستخدم فيها طرقاً تكاد تشبه ما نراه اليوم، وولع بالتجديف وبني له القوارب الصغيرة السريعة والزّوارق الخفيفة المصنوعة من قصب البردي شد بعضه إلى بعض وتفنن في الصيد واخترع له النبال وعصي الرماية وأقام له المعسكرات من البوص السميك، واصطاد السمك

(بتاح حتب): ملك من الأسرة الخامسة.

بالحـــراب الطويلة الرقيقة كما اصطاد بالشص، وأجاد المبارزة بالدرع والعصا، أحـــب المصــــارعة ونقشـــها بأوضاعها المختلفة على مبانيه وأنشأ لها مدارس يـــتدرب فيهـــا اللاعــبون، وكذلك مارس ركوب الخيل، وأقام المباريات ونظم المنافسات.

ونذكـــر هـــنا ما أورده "هيروديت أن المصريين اقاموا المباريات التي تشمل جميع فنون المسابقات، وقدموا الجوائز للفائزين"(١).

وإذا كنا نشهد اليوم في بلادنا اهتماماً كبيراً بالرياضة، فليس هذا بالشيء العابـــر، بل هو في الواقع اتجاه أصيل له أصل مستمد من كيان هذا البلد تمليه ضرورة نابعة من طبيعة نهضتها وتطورها وله جذور ممتدة من الماضي.

وفـــي هـــذا البحث سوف نتناول بالدراسة الصالات الرياضية المغطاة والمنشآت الرياضية بوصفها إحدى الخدمات الرياضية التي تلعب دوراً هاما في جـــذب المواطنين والمشاركين من الدول الأجنبية في محاولة للربط بين تاريخنا وتراثـــنا وعصرنا الحاضر وذلك في محاولة للتصدي للعولمة مع إبراز لملامح الشخصـــية المصرية القديمة حيث وجدت أنماط معمارية غريبة عن تاريخنا في غير محلها البيئي أو الاجتماعي أو الثقافي.

وهنا يبرز الدور المتكامل بين المصمم المزخرف والمعماري لإضفاء اللمسة الجمالية والوظيفية على هذه المنشآت من خلال استقراء تاريخ التراث الفني والمعماري وكذلك القيم الجمالية الزخرفية للفن المصري القديم.

مشكلة البحث:

العولمـــة هـــي ازاله الحواجز والمسافات بين الشعوب بعضها البعض ليتحول العالم كله إلي كوكب واحد بتعميم طابع واحد هو الطابع الامريكي وذلك عن طريق فرض هيمنة سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية علي بلاد الشرق والعالم الثالث. أى أنه الاستعمار في ثوبه الجديد. وخوفاً من تأثير فكرة العولمة

(١) مزار الدين: الموسوعة الرياضية، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٩.

علي فنوننا وتاريخنا وحضاراتنا، اتجهت الباحثة لتأكيد الأصول المصرية والتاريخية المتمثلة في الفن المصري القديم لمقاومة آثار فكرة العولمة، ومن هذا المنطلق تم اختيار المنشآت الرياضية لما لها من جماهيرية وذلك المجتمع بجميع طوائفه.

وبذلك انحصرت مشكلة البحث في تطوير المفهوم التاريخي والتوارثي للعناصر والمفردات الرئيسية المكونة للمنشآت الرياضية بهدف تحقيق التكامل الجمالي والوظيفي للمكان عن طريق إضفاء الطابع القومي لها في محاولة للارتقاء بالذوق العام للجمهور.

هدف الرسالة:

انتشر التقدم والازدهار العلمي،لوسائل المواصلات،حتي قصرت المسافات والزمن، بعد أن كادت الاتصالات بين الشعوب المختلفة تتسم بصعوبة الاتصال. ومن هنا بدأ النداء لاذابة القومية، علي أن يكون العالم كله شعب واحد، وبدأ ظهور "العولمه" حتي وصل لمشجعي هذا الفكر في اقتراح وضع لغة موحده للعالم، كله التي تسمي "الاسبرنتو"* ،والاتجاه بالنظر الي الكواكب مثل المريخ.

إلا أن ظهور معارضة شديدة ضد هذه الفكرة في كل مجتمع له مقوماته، وخصائصه وأهدافه والذي يؤكد ذلك ما جاء في كتاب الله:"**وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا**".(١)

فقد خلق الله البشر أشكالا وألوانا وجعل لكل قوم منهم صفات،وعادات، وتقاليد، وسلوكيات ولغه يختلفون بها بعضهم عن بعض.

متطلبات العولمه هي تنازل الشعوب عن مقوماتها وسلوكها وعاداتها ولغتها. وهذا سوف يتسبب في أضعاف ذاكرة الشباب وخاصةً الاجيال الجديدة من ناحيه تاريخنا وتراثنا.

---

* وهي لغة مأخوذة ةمن جميع اللغات الحالية.

(١) السورة: "الحجرات، :الأية (١٣)

ومـــن هـــنا، فقد تم اختيار هذا الموضوع لتاكيد هويتنا وقوميتنا.ولقوة وســـرعة الـــتأثير علي ذوق الشباب فقد تم التطبيق علي مكان جماهيري وهو المنشآت الرياضية ،لما لها من شعبية كبيرة.

هذا بالإضافة إلي رفع الذوق الجمالى والارتقاء بالأحاسيس الجماهيرية، عــن طريق إضفاء اللمسات الجمالية علي المنشآت الرياضية سواء خارجياً أو داخــلياً مـــع مـــراعاة تحقيق التكامل الجمالي والوظيفي للمكان. وتأكيد فاعلية مشـــاركة المزخـــرف فـــي العمل المعماري الذي فقد منذ قيام الثورة الصناعية وظهور الطراز الدولي.

اهمية البحث:

الاســـتفادة من دور المصمم المزخرف في تجميل المسطحات الجدارية للمنشـــآت الرياضية بما يتوافق مع طبيعة الأنشطة المختلفة للفراغات المعمارية وذلك عن طريق إضفاء الطابع القومي أى الطابع المصرى القديم لتاكيد تاريخنا وتراثـــنا فـــي محاولـــة للتصدي للعولمة وكذلك لرفع مستوي الذوق العام لدي الجمهور من الناحية الفنية والثقافية.

منهج البحث:

- دراسة فنية تحليلية للعناصر الزخرفية ولوحات التصوير في الفن المصري القديم.
- دراسة لعدد من الاعمال الحديثة سواء الفنية أو المعمارية المتأثرة بالفن المصري القديم.
- دراسة نقدية لما تم من أعمال سابقة.
- دراسة تصميمية تطبيقية لنتائج البحث علي المسطحات الجدارية للمنشآت الرياضية بما تشمله من عناصر ومفردات مختلفة داخلية أو مسطحات خارجية.

محتويات الرسالة

الجـــــــزء الاول
فن الجداريات المصرية القديمة

الفصل الاول

الفصل الثاني

١/٢/١ خصائص الفن الجداري في العمارة المصرية القديمة

- استهداف النفع وليس الجمال في حد ذاته
- عدم التقيد بقواعد المنظور
- رسم الاشخاص
- التنوع والوحدة
- الفن المصري فن جماعي مجهول الصانع
- هدؤ الحركة ووقار الملامح
- قوة الخط

١ /٢/٢ الطرق والاساليب الفنية للزخرفه الجدارية عند المصري القديم

- اسلوب تنفيذ الزخرفه ذات النقوش البارزه
- اسلوب تنفيذ الزخرفة ذات النقوش الغائرة
- اسلوب تنفيذ العجائن الملونة
- خطوط تنفيذ النقوش علي الجدران

١/٢/٣ تطور الفن المصري القديم خلال عهد الاسرات

- الاسلوب الفني في الدولة القديمة
- الاسلوب الفني في الدولة الوسطي
- الاسلوب الفني في الدولة الحديثة

الجـــــــزء الثاني

دور المصمم المزخرف في إعطاء الطابع القومي للمنشآت الرياضية

الفصل الأول

الرياضة

٢/١/١ مقدمة عن الرياضة وأهميتها كنشاط جماهيري

* نبذة تاريخية لبدايات تأثيث الألعاب.

٢/١/٢ الرياضة عند قدماء المصريين

- تنظيم المسابقات عند المصري القديم
- أماكن ممارسة الرياضة عند المصري القديم

٢/١/٣ تنقسم المنشأت الرياضية التي تقام فيها مباريات وألعاب هذا العصر إلى:

- استادات رياضية
- صالات مغطاه

الفصل الثاني

دور المصمم المزخرف والمعماري في إعطاء الطابع القومي لفنوننا المعاصرة

٢/٢/١ الدعوة لتحقيق الطابع القومي

٢/٢/٢ التخديث في الفن المصري القديم

- السمات التي تعطي لفنوننا المعاصرة الطابع القومي

٢/٢/٣ المواصفات الواجب توافرها في أي نوع من أنواع الإبداع:

١- الوحدة والاستمرار

* تعدد الكتل "السيطرة"

* الكتلة الواحدة التفرد

* تعدد الكتل "السيطرة"

* التناقض

* التوافق

* الوحدة من خلال التوحيد والتوجه

* الوحدة من خلال التوحيد والتوجه

٢- الاستقرار

٣- المقياس

٤- الإيقاع

٥- النسب

٦- الملمس واللون

الجـــــــزء الثالث
أسس التصميم الجداري

الفصل الأول
فن التصوير

٣/١/١ فن التصوير

٣/١/٢ عناصر التصميم في فن التصوير

- النقطة والخط
- المساحات
- الكتلة والفراغ
- الإيقاع
- الألوان
- الملمس
- الحركة في التصميم

الفصل الثاني

٣/٢/١ آثر الفن المصري القديم على فنون التصوير في العصر الحديث

١- الواقعية

٢- النزعة الهندسية

٣- النزعة الرمزية

٤- الكلاسيكية

٥- التركيبية

٦- التعبيرية

٧- الوحشية

- أعمال الباحث.
- نتائج وتوصيات البحث.
- مراجع البحث.
- ملخص البحث باللغة العربية والإنجليزية.

الجـــــــزء الاول
فن الجداريات المصرية القديمة

الفصل الاول

١/١/١ دور الفن للتصدي للعولمة

٢/١/١ التسلسل التاريخي للفنون

٣/١/١ العلاقه بين التصوير الجداري والعمارة المصرية القديمة

٤/١/١الشخصية المصرية والعوامل التي اثرت في تكوينها

٥/١/١ الصفات والسمات العامة التي تميز فنون الدولة الفرعونيه ككل:

* الملامح المميزة للعمارة المصرية القديمة .
* الـتطور والملامـح المميـزة للعناصر الزخرفية المصاحبة للتطور المعماري عندالمصري القديم .
* التطور والملامح المميزة للفن المصري القديم .

- طريقة واسلوب الفن المصري في التصوير .
- طريقة اعداد واستخدام الالوان عند المصري القديم .
- طرق التجهيز للرسم الجداري عند المصري القديم .

١/١/١ العولمة

"العولمة" هو مصطلح جديد من المصطلحات التى شاعت بيننا فى حقبة التسعينيات من القرن العشرين مقتحماً الصفحات الأولى فى الصحف الكبرى وفى أجهزة الإعلام العالمية.

"العولمة" تعنى فى نظر الدول الغربية الصناعية إزالة الحواجز، والمسافات بين الشعوب والأوطان، والثقافات بعضها وبعض، وقد عرفت بأنها تحويل العالم الى "قرية كونية" وعرفت بالكوننة كما أطلق عليها البعض "الكوكبة".

يرجع مصطلح "العولمة" الى ترجمة كلمة "Monodialisation" الفرنسية التى تعنى جعل الشيء على مستوى عالمى، والتي تتضمن معناها إلغاء حدود الدولة القومية فى كل أمورها التى تتعلق بالاقتصاد، والسياسة، والثقافة.. الخ ، وترك هذه الأمور تتحرك فى هذه المجالات عبر العالم و داخل فضاء يشمل فضاء الكرة الأرضية جميعها.

على أن الكلمة الفرنسية المذكورة إنما هى مرادفة لكلمة "Globalization" الانجليزية و التى تفيد معنى تعميم الشيء و توسيع دائرته ليشمل الكل.

وهذا يعنى أن صدور هذة الدعوة من بلدان أو جماعات فإنها تعنى تعميم نمط أو نظام تلك البلدان بحيث يشمل العالم كله.

إلا أن كثير من المفكرين والكتاب جنحوا في مفهومها الى أمركة العالم، أى تعميم الطابع الأمريكى. وذلك عن طريق فرض الهيمنة السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية للولايات المتحدة الأمريكية على العالم، بتصنيفاته المتنوعة وذلك بديلاً عن الاستعمار القديم وتقديمه في ثوب جديد.

(ليست "العولمة" إلا إمبريالية من نوع جديد ، نسميه إمبريالية الشركاء، وهى: نظام شامل التخريب، والنهب الإمبريالى لموارد، وثروات شعوب المستعمرات)[1]

وهى دعوة للاستعمار الحديث فى ثوب تبشيري اضفى عليه التنعم بالتقدم والازدهار .. الخ إلا أن هذه الدعوة على المدى الطويل تتحول إلى منظومة للتخريب والنهب لصالح القطب الأمريكى، الذى أصبح يستقطب العالم كله حوله خاصة بعد أنهيار الاتحاد السوفيتى تحت قيادة جورباتشوف ووضع اتفاقية الجات (وهى أتفاقية تحرير التجارة الدولية) و نلاحظ أن العولمة مست جميع فروع الحياة من سياسية واقتصادية وثقافية ودينية.

ويتلخص محتوى هذه الدعوة الى إذابة القوميات، والخصوصيات، وتحول العالم كله الى قومية واحده، وشعب واحد، حتى أنه قد ذهب البعض إلى وضع لغة واحدة للعالم كلة والتى تسمى لغة "الاسبرانتو".

إلا أننا نجد أن فى هذه الدعوة تنازلاً ليس فقط عن لغتنا، بل عن قوميتنا، وثقافتنا، مما سوف يتسبب فى محو تاريخنا وقوميتنا وتراثنا.

ومن أشد ألوان العولمة خطراً، وأبعدها أثراً ؛ هى الجانب الثقافي منها (العولمة الثقافية) – أى فرض ثقافة أمة بعينها على سائر الأمم، أو بعبارة أخرى فرض الثقافة الأمريكية على العالم كله مستخدمة فى ذلك أحدث الأساليب لأجهزة الإعلام وتأثيراتها بالكلمة المقروءة ،والمسموعة، والمرئية سواء بالصوت والصورة، والبث المباشر، وشبكة المعلومات العالمية (الأنترنت) وغيرها.

"إن العولمة الثقافية تريد أن تسلخنا من جلدنا، وأن تنزعنا من هويتنا أو تنتزع هويتنا منا وأن تنفق فى أمتنا بضائعها الفكرية، ومعلباتها الثقافية الملوثة بالإشعاع والحاملة بالموت و الدمار[2]"

([1]) زقزوق، إ.: "إمبريالية الشركاء"، مكتبة مدبولي، مطابع المستقبل بدمنهور، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٦.

([2]) القرضاوي، ى.: "المسلمون والعولمة"، مكتبة نصر الدين، دار التوزيع والنشر الإسلامية ٢٠٠٠، ص٤٦.

وتـتحدد المشـكلة وتكمـن الخطورة فى تنشئة الشباب، والأطفال، تلك الأجيـال الـتى إذا فقـدت الهوية والقومية فقد أكدت نجاح المستعمر فى تحقيق أهدافـه حيـث إن "الهوية القومية هى الوعى الجماعى. بالذات القومية والوطن القـومى والمصـالح القومية والاعتزاز بها، والغيرة عليها والاستعداد التطوعى للدفاع في سبيلها"(١).

والواقع أن هناك مدخل هيكلياً للتفكيك التلقائى للهوية القومية (فالإستعمار القديـم كـان يحسم الأمور بالاستحواذ على الارض الذى يفرض على المجتمع المحـتل مصـدراً واحداً للتبعية، يُجمع عادة بين مُعظم الفئات المحلية ويدفعها للشـعور بضـرورة التخلص منه وإلى التصدى للثقافة التى يسعى إلى غرسها باعتبارها الطريق إلى سلب حقوق المجتمع المشروعة(٢).

ومن هنا كانت فكرة التصدى للعولمة حيث إن لكل شعب ثقافته وهويته وتاريخه وهذا ما أكده كتاب الله: "**وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا**"(٣)

وحيـث إن مفهـوم العولمـة يتعارض تعارضاً جذرياً مع مقومات كل الشـعوب الفقيرة لذا كان هناك العديد من المظاهرات والرفض الشعبى للعولمة ومـا نتج عنها كاتفاقية الجات لما لهما من أثار اقتصادية واجتماعية مدمرة فنجد أن هـذة المظاهـرات قـد قـامت للتنديد والرفض للمؤتمرات التى عقدت بدءاً بالمؤتمر الأول في دافوس٠

والمؤتمر الثانى الذى عقد فى مدينة "سياتل" والمؤتمر الثالث الذى عقد في "جنوه" والمؤتمر الرابع الذي سوف يعقد فى مدينة الدوحة عاصمة قطر.

ومن هنا وجب علينا أن نعمل على توعية شعوبنا توعية سليمة بأخطار العولمة مركزين فى ذلك على نشر هذه التوعية على المستوى الجماهيري.

---

(١) زقزوق، إ.: "إمبريالية الشركاء"، مكتبة مدبولي، مطابع المستقبل بدمنهور، القاهرة ٢٠٠١، ص٦٦.

(٢) الأمـام، م.م.: "الظاهـرة الاسـتعمارية الجديدة ومغزاها بالنسبة للوطن العربي – ضمن العولمة والتحولات المجتمعية في الوطن العربي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩، ص٩١.

(٣) السورة: "الحجرات" لآية رقم (١٣).

ومن هذا المنطلق ومحاربة فكرة العولمة وتأثيرها السلبي على ثقافتنا، وفنوننا، وتاريخنا، وحضارتنا، كهوية اتجهت الباحثة لتاكيد هذه الهوية بالجوع الى الاصول التارخية المصرية المتمثلة فى الفن المصرى القديم. وقد تم اختيار المنشآت الرياضية لما لها من جماهيرية تساعد على سرعة انتشار التصدي للعولمة ومن الاحصائيات التالية ما يؤكد هذه الجماهيرية والمتمثلة في انتشار عدد من الهيئات الرياضية على مستوى الجمهورية.

بيان عدد ونوعية الهيئات الرياضية موزعة على محافظات الجمورية
وفقاً لنوعية الهيئة عن عام ٢٠٠١

م	المحافظة	نوعية الهيئة			
		الاستاد	المدن	القرية	الاندية
١	القاهرة	١	٦٧	٠	١٧٠
٢	الاسكندرية	١	٢١	١٤	١٩٩
٣	بورسعيد	١	٩	١٠	٥٩
٤	السويس	١	١٠	٩	٢٣
٥	دمياط	١	١٠	٨٢	٢١
٦	الدقهلية	١	١٢	٤٣٠	٤٢
٧	الشرقية	١	١٩	٤٢٤	٣٩
٨	القليوبية	١	١٦	١٩٣	٣٢
٩	كفر الشيخ	١	٨	٢٥٢	٢٩
١٠	الغربية	١	٩	٣١٤	٣٦
١١	المنوفية	١	١٠	٢٦٢	٣٧
١٢	البحيرة	١	١٧	٢٩٣	٣٢
١٣	الاسماعيلية	١	١٤	٩٣	٤٤
١٤	الجيزة		٢٣	١٧٨	٧٣

تابع الجدول

١٥	بنى سويف	١	١٠	١٤٢	٢٤
١٦	الفيوم	١	٩	١٦٠	٣٥
١٧	المنيا	١	٩	١٤٩	٢٠
١٨	اسيوط	١	١٥	١٣٨	٢٧
١٩	سوهاج	١	١٥	١٣٨	٤٣
٢٠	قنا	١	١١	٢٢٩	٣٣
٢١	اسوان	١	١٤	١٤٢	٣٣
٢٢	الاقصر		١	٤١	٦
٢٣	البحر الاحمر	١	٧	٧	٢٤
٢٤	الوادى الجديد	١	٣	٤٦	٦
٢٥	مطروح		٨	٦٣	٣٠
٢٦	شمال سيناء	١	١٠	٥٥	١٥
٢٧	جنوب سيناء	١	٨	٩	٧
الاجمالى		٢٤	٣٦٥	٣٨٧٣	١١٣٩

هذه الاحصائية تم الحصول عليهامن وزارة الشباب و الرياضة كما يبين الجدول الثاني اعداد اشتراكات العضوية ومساحة بعض الاندية للدلالة على جماهيرية النوادي الرياضية، وجماهيرية الألعاب الرياضية.

جدول يبين اسماء ومساحات والعدد التقريبي لعضوية بعض النوادي الرياضة

النادى	المساحة	عدد العضوية
الاهلى	أكبر من ٢٠ فداناً	اكثر من ٢٠٠٠٠
الجزيرة	أكبر من ٢٠ فداناً	اكثر من ٢٠٠٠٠
الزمالك	أكبر من ٢٠ فداناً	اكثر من ٢٠٠٠٠
سموحة بالاسكندرية	أكبر من ٢٠ فداناً	اكثر من ٢٠٠٠٠
السكة الحديد"طنطا"	أكبرمن ١٠ أفدنة	حوالى ١٥٠٠١ : ٢٠٠٠٠
أبو كبير "شرقية"	حوالى فدان	حوالى ١٠٠٠١:١٥٠٠٠
دمياط الرياضى"بدمياط"	حوالى فدان	حوالى ١٠٠١:٥٠٠٠
النصر للبترول	اكبر من ١٠ أفدنة	حوالى ١٠٠٠١:١٥٠٠٠
نادى البليااردو	١٧٠ متراً	١٣٥
الزهور "مدينة نصر"	٢٨ فداناً	١٧٠٠٠
هليوبولس "مصر الجديدة"	٥ أفدنة	٨٣٢٢
نادى مدينة نصر	اكبر من ٢٠ فداناً	١٥٦٧٤
المطرية	اقل من ١٠ فداناً	٥٨٧
النيل الرياضى "المنيل"	٢٠٢٥ فداناً	٢٢٧٦
النصر" مصر الجديدة"	١٥ فداناً	٤٢٤٦
هليوبولس	اكثر من ١٠ أفدنة	أكثر من ٢٠٠٠٠

هذه الاحصائية تم الحصول عليهامن وزارة الشباب والرياضة

ومن هنا اتجهت الباحثة إلى تلك الأماكن الجماهيرية لنشر فكرة التصدى للعولمة ومحاولة منها لإحياء التراث المصرى القديم مستخدمة فى ذلك الفن وهو تخصصها كوسيلتها في التأثير فى الجماهير سواء بطريقة مباشرة ،او غير مباشرة، لما للفن من أهمية لتكوين الحس الجمالى لدى الجمهور وفي تناول

النشـــأة الـــتاريخية للفن عامة والمصري القديم خاصة ما يؤكد العمق التاريخي لثقافتنا وهويتنا .

٢/١/١ النشأة التاريخية للفنون عامة

يشكل الفن عنصراً جوهرياً في تكوين الحس الإنساني ، وقد نشأ الفن منذ فجر الـــتاريخ الإنســـانى ، وكان أحد الملامح الجوهرية فى تكوين جميع الحضارات، حيث اســـتخدمه الإنســـان بدايـــةً في عباداته، كطقوس لعبادته كما استخدمه في التعبير عن أفراحه وأتراحه، بل وفي كل مراحل حياته ونهايته.

وقـــد مـــرت حيـــاة الإنســـان بعديـــد مـــن العصـــور التاريخية بدأت بالعصـــرالحجري الذى فيه مر الانسان بمرحلتين من التطور الحضاري أولهما مرحـــلة جمع الطعام من البيئة المحيطة به والتي استمرت وامتدت إلى عصرين أولهمـــا العصـــر الحجـــري القديـــم (الباليوليتية)[١] ثم مرحلة العصر المتوسط (الميزوليـــتية) [٢]وفيهمـــا أستخدم الإنسان بعض الأحجار ذات الصفات الوظيفية كأدوات استخدمها فى حياته اليومية إلا أنه فى العصر الحجرى المتوسط استخدم العظـــام الحيوانيـــة فى عمل الادوات بجانب الأدوات الحجرية المصنوعة وفى العصـــر الحجري الحديث (النيوليتية) [٣] فقد عرف الإنسان بالاضافة الى الحجر والعظـــام اســـتعمال الـــنحاس في عمل هذه الأدوات ولقد ساعدت الأدوات فى العصور الحجرية المختلفة كادوات مساعدة للإنسان الحجرى فى التعبير الفنى.

فـــلم يكن الفن لدى الفنان البدائى سوى وسيلة للتعبير عما يحيط به من محسوســـات حيث كان الفن ملبياً لاحتياجته فى طقوسه لتجنب مخاطر الحيوان حيـــث شعر الإنسان فى العصر الميزوليتى بضعفه أمام القوى التى تسيطر علية والتى عبر عنها بتصاوير ملونة على جدران الكهوف مثل كهوف جنوب فرنسا وشـــمال أســـبانيا ككهف لاسكو بفرنسا شكل (١) و التميزا بأسبانيا والتى ترجع الاولى مـــن الفـــترة ١٥٠٠٠ – ١٠٠٠٠ ق ٠ م والثانية ٢٥٠٠٠ ق٠ م وفيها تدل

(١)(٢)(٣) إسماعيل، ن:فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة السادسة، مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢

نصاوير أنسان هذه الكهوف على أن فن التصوير قد بلغ الاتقان في حوالي ١٢٠٠ ق.م. حيث كان يهتم برسم الحيوانات المعاصرة التي كان يرغب في صيدها مثل الخيل والجاموس البري والغزلان. لذلك اقتصرت رسومه الأولي على الحيوان دون الإنسان، اعتقاداً منه في أنه بسيطرته في الرسم وإتقانه للحيوان سوف يعطيه سلطة عليه، والتى تزيد من قدرته على التغلب علي هذا الحيوان . لذلك تميزت رسوم الحيوانات بالدقة التامة والحركة والحيوية. ولقد استخدم الفنان فى هذة العصور الألوان الناتجة من أكاسيد الحديد والمنجنيز كألوان طبيعية لاملاح مركبات كميائية أما اللون الأسود فكان يستخرج من العظام المحروقة. ولم تقتصر محاولات الفنان الأول على التصوير بالألوان فقط، بل تعدى ذلك إلى عمل نقوش بارزة على الصخور والعاج، باستخدام الأدوات التى تم الإشارة إليها شكل (٢).

ولم يقتصر العمل الفنى على فن التصوير بل تعداه إلى النحت حيث تم العثور على بعض الآثار الفنية المتفرقة لفن النحث و هى عبارة عن تماثيل لأشكال نسائية أطلق عليها أسم فينوس شكل (٣) و التى يلاحظ فيها اهتمام الفنان بالاجزاء المتصلة بوظيفة الأمومة كالصدر والبطن علاوة على التي عثر عليها لفنان العصر الحجري الحديث شكل (٤، ٥). وقد تطور هذا الإنسان وتقدم في العصر النيوليتي عندما تحول من مرحلة الصيد إلى الزراعة فشكل الأواني الفخارية وزخرفها بالألوان حتى تتناسب و أحتياجاته[1].

وبدورة عجلة التاريخ أخذت الحضارات تتوالى واحدة بعد الأخرى فى هذا العصر مخلفة طرزاً فنية تشمل معظم أوجه العديد من سواء الفنون زخرفية أو بنائية حتى وصل به التاريخ الفني الانساني ترسيخ إلى الحضارة المصرية القديمة التى تعد من أهم الحضارات التى شارك فيها الفن بفروعه من تصوير

---

(١) أسماعيل . ن : فنون الشرق الاوسط و العالم القديم الطبعة السادسة مكتبة دار المعارف القاهرة ١٩٩٢

وزخرفة ونحت وكتابة والتى أعدت من مكملات العمل البنــائي ممــا أضــاف للعمارة المصرية القديمة كعمل بنائي الجمال والفخامة و العراقة.

وفي تناولنا للزخرفة والتصوير الجداري كمجالين من مجالات الفنــون التشكيلية فنجد أنها أصبحت عنصراً هاماً فى عمــارة جميــع الطــرز الدوليــة المختلفة وكذلك فى جميع العصور التاريخية المتوالية من أغريقيــة ورومانيــة وبيزنطية وقوطية وإسلامية .... الخ حتى أواخر القرن ١٦ وبعد قيــام الثــورة الصناعية التى أعطت لوظيفة المبنى ومتانته الاهتمام الأول والأخير وعليه أسقط العمل الزخرفى كقيمة جمالية لانعدام وظيفتها وتكلفتها المالية التى تتماشى مــع المفهوم الحديث للعمارة وتحررات المبانى من الحليات و العناصــر الزخرفيــة وأصبح المفهوم الجمالى يأتى من أحكام النسب المعمارية وأظهار المبنــى دون زخارف مما ساعد على ظهور طراز يخلو من هذه الجماليــات ســمى بطــراز الدولى :" INTERNATIONAL SYSTEM "(١). والتى كانت من ملامحه ومظاهره التى تميز بها هذا الطراز عن الطرز التاريخية الاخرى فــى تطبيــق المفاهيم التالية:

- تفضيل الأشكال الهندسية المنتظمة والأســطح المســتوية تــأثراً بــالفن التكعيبي.
- التقليل من التفاصيل البارزة وإلغاء الحليات.
- معالجة الواجهات والتعبير عن مباني مفرغة لا كتل صماء.
- استعمال مساحات كبيرة من الزجاج بمساحة الحائط كله أحياناً.
- وضع المباني مستقلة عن بعضها البعض في الفراغ.
- تطبيق نظرية الوظيفية.
- النوافذ ذات الاتجاه الأفقي الطولي.

(١) من الحديث مع المشرف أ.د/ فاروق الابرق

- التعبير الإنشائي المباشر وانتظام الهيكل الإنشائي وضبطه علـــى شـــبكة المحاور أو استخدام الشبكة الموديولية.
- عدم إظهار الشخصية الفردية في الأعمال (١٨).

وهذا ما كان يخشى منه على العمارة، إذ أصبح فــن العمـــارة مكـــبلاً بأكاديمية جديدة وقع تحت طيها عدة سنوات ويرجع هذا إلى المقلدين الذين فهموا العمارة بمفهوم خاطئ.

ومن عيوب هذا الطراز تجاهل الفروق الإقليمية ، والمحلية ، وتجاهـــل شخصيات أصحاب المباني ومعمارييها، وذلك رغم أن المفـــروض أن تتنـــوع أعمال العمارة من مكان لأخر تبعاً لاحتياجات المبني الداخلية والظروف التـــي يتواجد فيها والعوامل التي تؤثر عليه، والمواد ، والخواص التي يتميز بها.

هذا ما أدركه النقاد والمعماريون. فنراهم ينبذون هذا الطراز، وقد ارتبط الفن بالفكر والفلسفة على مر العصور وهنا نجد انقســـام الآراء إلـــي تيـــارين رئيسيين متعارضين، بالإضافة إلى تيار ثالث حاول التوفيق بين التيارين.

فكان الاتجاه الأول يري أن الفن وثيق الصلة بالمنفعة والحياة الاجتماعية وأنه مثابة تعبير أو انعكاس للعصر والظروف الاجتماعية والسياسية.. ألخ، وبناء على ذلك فقد ارتبط بالأخلاق عند كل من أفلاطون وفلاسفة العصـــر الوســـيط وجون ديوي وغيرهم، وقد ارتبط بالعقيدة الدينية كما في كل فن مصر القديمـــة والعصور الوسطي.

وقد كان تياراً قوياً لدرجة أنه سيطر على الفن ورفضت أي أعمال فنية لا تتفق مع مناهجه.

أما الاتجاه الثاني والذي فصل الفن عن أنشطة الإنسان الأخـــرى، ورأي أنه غاية في ذاته، وأن الجمال منزه عن الغرض، ورفض أي وظيفة اجتماعية أو دينية أو سياسية .. ألخ للفن، فقد فصل النافع عن الجميل وقد كان "كـــنط" دوراً أساسياً في هذا الاتجاه.

وقد أظهر في الفكر الحديث والمعاصر بعض الآراء التي حاولت التوفيق بين الاتجاهين، فرأت أن الفن يجمع بين المنفعة والجمالية. وأن الفن بالإضافة إلى دوره في تحقيق المتعة الجمالية، فأنه في الوقت نفسه يلعب دوراً هاماً في الحياة الاجتماعية والسياسية، فهو يعكس طبيعة المجتمع ويمكن استخدامه كأداة للتعبير.

ويفضل الباحث الاتجاه الأخير في دمج كل من التيار الأول والثاني حيث تتكامل كل من المنفعة والجمال ويتأكد ذلك فى ارتباط فن الزخرفة والتصوير الجدارى بفن البناء.

٣/١/١ العلاقة بين التصوير الجدارى و العمارة المصرية القديمة :

يتلخص مفهوم التصوير الجداري في التكامل والترابط بين كل من الفنان والمعماري ، وقد وجدنا ذلك في عصر النهضة مرتبطة بالفكر الديني والمتجسد في شرح الدين، وأعمال السيد المسيح والسيدة العذراء. وكان من الملاحظ في تلك الأعمال ، أن المصور هو نفسه معمارياً، ومثال لذلك كنيسة (كابيلا سكستين) حيث قام المصور المعماري "مايكل أنجلو" بإنجاز رائع في تصويره ليوم القيامة، وقد تأكد لنا مدى التزام الفنان بإبراز الجسم المعماري بعامل الثقل في المبني، فنراه يقوم بمعالجة الأسقف تشكيلياً، وكذلك الحوائط والأرضيات والفتحات. وذلك كله في شكل يؤكد الوحدة في المضمون والاستمرارية في التكوين. فنجد أن التصوير الجداري من الفنون المركبة التي لها صلة مباشرة بالمجتمع، مما يحملها عبء ومسئولية رفع أحاسيس وذوق أفراد المجتمع.

وقد كتب "فان ديرليك" Van Derlek " في صفات التصوير الذي يصاحب البناء:

١- التصوير الجداري هو تدمير الشكل الطبيعي في مقابل البناء التركيبي الطبيعي لفن البناء.
٢- التصوير الجداري يؤكد على ترابط فن البناء.
٣- التصوير الجداري لون يتم تحقيقه مكانياً على المسطحات المعمارية الخالية من اللون.
٤- التصوير الجداري هو تشكيل مكاني مسطح في مقابل تحديد الحيز بالأسطح في فن البناء.
٥- التصوير الجداري هو اتزان تصوري في مقابل الاتزان الإنشائي لفن البناء.

*** ومن الشروط الواجب مراعاتها قبل البدء في التصوير الجداري:**

١- دراسة طبيعة المكان من حيث الموقع والمستوي الحضاري للمجتمع في هذا المكان.
٢- معرفة طبيعة المنشأة نفسها. هل هي مكان للتنزه أم للإطلاع أم للراحة، وهكذا حتى تتناسب مع الموضوع الذي يحدده المصمم.
٣- مراعاة الاتساع الأفقي والرأسي وتحديد زاوية الرؤية وبالتالي تحديد المسافة التي سيشغلها التصوير الجداري..
٤- مراعاة طراز المبني وطراز المكان المحيط حيث يجب أن تتعايش اللوحة مع المبني ومفرداته من فتحات وكذلك مع المكان المحيط حتى ينتج شكلاً متكاملا.
٥- مراعاة الضوء الموجود بالمكان ونوعه وشدته وهذه النقطة لها حساباتها التي تستند على المنهج العلمي.

٦- وكذلــك يجب عمل حسابات لكل من الدرجة اللونية والتوافق والانسجام الــلوني لــلوحة فــي البيــئة المحيطة مع الوضع في الحسبان الجانب السيكولوجي.
٧- وكذلــك يجب دراسة طبيعة المناخ العام للمكان لتحديد الخامات المناسبة للاستخدام فيه.
٨- وأخيــراً يجــب التأكيد على جانب البساطة التصميمية لتؤثر في الطائفة الجماهيرية التي تراها.

وقــد لوحــظ أن مواضـــيع التصوير الجداري تنوعت بين التسجيلية، والدينية، الارشــادية، عبر العصور المختلفة ومن أبرز تلك العصور : العصر المصرى القديم.

١/١/٤ الشخصية المصرية والعوامل التي أثرت في تكوينها:

الحضارة الفرعونية هي أقدم حضارة إنسانية، على وجه الأرض. ولدت مع مولد الزمان – كما وصفها المؤرخ المصري القديم "مانيتون"(١) – نزلت في أرض الإلــه المقدس "حب بتاح" ومنه اتخذت اسمها التي مازالت تحتفظ به إلى الآن.

وكــان أول ما واجه الباحثين في عالم الحضارات البشرية ، هو ظهور الحضارة المصرية متكاملة، ومتطورة في جميع عناصر مقوماتها، بدون مراحل نمو وارتقاء.

فقــد امتدت جذور هذه الحضارة إلى اثني عشر ألف عام، وهو التاريخ الــذي حددتــه قوائم مانيتون لعهود ما قبل الأسرات. نشأ الفن المصري مستقلاً بذاتــه، عــن بــاقي الفنون الأخرى التي تلته بعد ذلك، حيث نشأ في أمة عريقة بطــبعها، شقت طريقها بحكمة وعزيمة قوية، وأخذت تخلد عقائدها بالفن، الذي

(١) عكاشة، ث: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠.

قـرب إلى الأذهـان طـريقها في فهم الحياة والبعث، كما قد نقشوا على حوائط معابدهم صوراً لحياتهم الاجتماعية، وأدواتهم التي كانوا يستعملونها فيها.

ونجـد أن هناك عدة عوامل، لها تأثير واضح في تكوين الفن المصري القديم، وأول هذه العوامل طبيعة مصر، وما كان لها من آثار عميقة على سكانها عامـة، وعلى الفنانين خاصة، وكذلك تتميز بوضوح معالمها، وانتظام أحوالها، وكذلك سهولة أرضها، وانبساطها، فهي من أخصب بلاد العالم، حيث يزدهر فيها النـبات والحيوان، ويرجع فضل ذلك إلى نهرها العظيم، الذي هو عصب الحياة فيها، وكذلك يربط بين بلادها، ويقرب بين أجزائها.

وكذلـك نعلم، أن مصر تنعم بجو مشرق جميل، وسماء صافية، وشمس مشرقة، كذلـك صحاريها الشاسعة، التي توحي بمعاني الجلال والخلود، كما أنها قد أدت مقام الحصن، في حماية البلاد من أن تقع في أيدي الغزاة.

فكـان لهـذا كله أثره في تطورها وازدهارها السياسي والفني، محتفظة بطابعهـا الخـاص، دون أن تقضـي عليها فنون عدو أجنبي، فضلاً عما وجده المصـريون القدمـاء في الصحاري من مواد ينقشون فيها الصور، والمناظر، ويصـنعون منها التماثيل، كحجر جير، والمرمر المصري والإردواز، والحجر الرملي، وأحجار الجرانيت، والديوريت، والبازلت، وغيرها.

فهذه العوامل أشاعت في نفس المصري القديم البشر، والابتهاج، الهدوء، والاسـتقرار، والاستمساك بالتقاليد الموروثة، كما قد أوحت لهم معاني الروعة، والجـلال، والخلود، والدوام، والنظام، والوضوح. حيث وجد هذا كله سبيله إلى فـنونهم وعقـائدهم، إذ رأوا في كثير من مظاهر الكون والطبيعة آلهة مختلفة، شـيدوا لها الهياكل والمعابد، ينقشون جدرانها بالصور والمناظر، ويقيمون فيها التماثيل، ويتقربون إليها بالدعاء والعطايا.

وذلك بالإضافة لتصورهم أن الموت مجاز لحياة أخرى خالدة، مما جعلهم يبالغون في الاهتمام بمقابرهم، بأن أحسنوا بناءها أو حفرها في الصخور، وتزينها بالصور والمناظر الجدارية الملونة، وأودعوا فيها ذخيرة كبيرة من التماثيل، حيث كانت معظم آثار مصر الفنية وثيقة الصلة بالعقائد الدينية والجنائزية، حيث نشأ هذا الفن لخدمة الديانة مؤثرا على الصفات و السمات العامة لفنون هذه الدولة ككل .

١/١/٥ الصفات والسمات العامة التي تميز فنون الدولة الفرعونية ككل:

بالدراسة، وجد أن الفنون المصرية القديمة اختلفت، وتطورت خلال عهد الأسرات، استجابة للأحداث التي تمر بها البلاد، لكن وجدت بعض السمات والصفات التي ميزت فنون الدولة الفرعونية ككل من عمارة و زخارف معمارية وفنون مختلفة.

- الملامح المميزة للعمارة المصرية القديمة(١):

كان المصريون القدماء أول من وضعوا أسس فن العمارة كما أنهم أول من استخدموا الأعمدة في البناء، كذلك نحتوا الأحجار، وصقلوها، فبنوا، ونحتوا ما شاء لهم من الجرانيت، والمرمر، والبازلت، والديوريت.

وقد تميزت العمارة المصرية منذ أقدم عهودها بالبساطة، والضخامة، والعظمة التي تشعر بالقوة والاستقرار، كما في أهرام الجيزة، وهرم سقارة المدرج، ومعبد أبى الهول، وكما أن هذه البساطة كانت مقرونة بالجمال، والانسجام، كانت مقرونة بعلم واسع بهندسة البناء، وحساب الضغط، ومقاومة الأجسام، وغير ذلك من أصول العمارة.

(١) عبد الجواد، ح.ت: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٤، ص١٥٧: ١٦٤.

وكـــانت الأعمدة التي أقاموها في معابدهم، غاية في البساطة، فكانت في أول الأمــر عــلى هيئة منشور رباعي، كما هو واضح في معبد أبى الهول، ثم تطــورت إلى شــكل أسطواني أملس، أو مضلع يتراوح عدد جوانبه بين ثمانية وستة عشر ضلعاً، مصممين لها تيجاناً في أعلاها، وقواعد في أسفلها.

وكان المصريون أول من أقاموا الأبهاء الفسيحة، ذات الأعمدة الشاهقة، حيــث لجــأوا في إضاءتها إلى جعل الأعمدة الوسطي أعلى كثيراً من الأعمدة الجانبية، وكان من نتيجة ذلك، إن السقف عند الجوانب يكون أكثر انخفاضاً عنه فـــي الوســط، وبذلك يدخل الضوء من خلال ما بين السقفين من فتحات، وهذا الضوء يكون شديد السطوع عند الفتحات، ثم ينتشر في البهو متضائلاً قليلاً حتى ليكاد يختفي تماماً في أطراف البهو النهائية، شكل (٦أ-٦ب).

وتتكون المعابد المصرية عادة من عدة قاعات تتتابع واحدة تلو الأخرى، وكان من عادتهم لكي يزيدوا جو المكان رهبة وروعة وسحراً، أن يجعلوا ارتفاع هــذه القاعــات يتــناقص كــلما أوغلنا في المعبد، فكانوا لذلك يرفعون الأرض تدريجياً، ويخفضون الأسقف تدريجياً أيضاً، وينتج عن ذلك ضوء خافت ضعيف في الحجرات الداخلية، مما يحقق رغبتهم في جعل المكان رهيباً رائعاً كما تقدم، كذلك كان المصريون أول من أقاموا المداخل الضخمة الهائلة التي تشبه القلاع، والتي تعتبر من أهم الميزات التي انفردت بها العمارة الفرعونية.

وكذلــك نجد، أن من أهم مميزات وخصائص العمارة المصرية القديمة الضــخامة، وزيادة سمك الحوائط الخارجية، وميلها إلى الداخل من أعلا، حيث كــانت الحوائط تبني بسمك يقل في العرض كلما ارتفع البناء، بحيث يبقي سطح الحــائط مــن الداخل عمودياً، فيصبح السطح الخارجي مائلاً مما يزيد من قوة الحائط وثباته، ويعتقد إن سبب ذلك، يرجع إلى أن الزلازل كانت في مصر أكثر وقوعاً وأشد هولاً في أيام الفراعنة منها الآن.

ونجد أن من أبرز خصائص التصميم المعماري في العمارة المصـــرية القديمة، استعمال الأشكال المستطيلة، أو المربعة المتجاورة، أو المتداخلة، فنجـد مثلاً، شكل المبني العام عبارة عن مستطيل رئيسي يتكون من عدة مســتطيلات صغيرة، كل منها يتجزأ إلى مستطيلات أصغر، فيصبح المبني منظمـــاً تنظيمـــاً سليماً. أما من حيث الارتفاع فكان يحكمه الضـــخامة بمـــا يتـــراءى للمهنـــدس المعماري الفنان، ليظهر المبني في رونقه وعظمته، أما من حيث الفتحات، فنظراً لطبيعة الجو في مصر الفرعونية، فقد تعمد المهندس المصـــري إلـــى تصـــغير الفتحات لأقصي حد ممكن، فأصبحت الحوائط ذات مسطحات كبيرة سليمة سوي فتحات الأبواب وفتحات صغيرة علوية، ينبعث منها الضوء بمقدار ما يزيد الجو رهبة وروعة.

وجدير بالذكر، اشتراك المعابد في صفة أخرى، وهو أن، للمعابد محوراً رئيسياً تتماثل على جانبيه أجزاء المعبد، وأن الأبواب التي تصل بين جزء وآخر تقع على هذا المحور تماماً. وهذا التماثل يضفي على المعابد المصرية الثنائيـــة. مثال شكل (٧، ٨)، وإن كانت بعض المعابد لا تتضح فيها هذه الظاهرة الآن، إلا أنها استمرت لعدة عصور، وأضيف إليها الكثير مـــن الإضـــافات، أو اســـتبدال أجزاء قديمة بغيرها مما جعلها تخرج عن هذه القاعدة.

ومما يلاحظ أن الصحن يشغل مساحة أكبر من مساحة بهـــو الأعمـــدة، وهكذا تتدرج أجزاء المعبد في الصغر كلما تعمق الإنسان إلى الداخل، فتـــنكمش أحجامها، وتقل ارتفاعها بتخفيض الأسقف ورفع الأرضيات إلى أن تصل إلـــى قدس الأقداس، حيث يحفظ تمثال الآلهة أو المعبود، فيكون أقل الأجـــزاء حجمـــاً وأخفتها ضوءاً مما يبعث في النفس الرهبة فيدعو إلى الخشوع أمام هذا الإله.

أما الأسقف، فهي عبارة عن بلاطات ضخمة من الحجر، محملة علـــى أعتاب ترتكز على الحوائط والأعمدة، وكانت الأسطح أفقية نظراً لقلة الأمطـــار في مصر، ولو أن سطح بعض المعابد كان لها مجار وميازيب منظمـــة لمنـــع

تراكم المياه، وسهولة صرفها. ومن المرجح أن أسطح بعض المعابد كانت تستعمل في الحفلات الدينية، كما تدل بعض الرسومات والنقوش الموجودة على جانبي سلالم مبعد "دندرة" المؤدي إلى السطح، حيث نري الملكة "حتشبسوت" والكهنة يسيرون على شكل موكب رهيب، صاعدين إلى السطح، ثم نراهم في الجهة الأخرى، وهم هابطون بعد انتهاء حفلتهم (١).

ولم يجهل المصريون القدماء طريقة التسقيف بالقبو والقبوات، فقد تركوا الكثير من بقاياها، ولكنها جميعاً كانت تستخدم في المباني الطوب، وقد اختاروا لهذه الأسقف المعقودة أو القباب منحني من قطاع مخروطي لموافقة مادة الطوب وكانوا يفصلونه عن منحني العقود الدائرية، لأن الضغط الداخلي في هذه الحالة يكون أقل منه في حالة استعمال العقد الدائري.

وهذا يدل دلالة واضحة على أن، المصريين القدماء، كانوا على علم تام بخواص المادة التي يستعملونها، ودراية تامة لقوة مقاومتها، فاتبعوا أصلح الطرق الإنشائية للوصول إلى أحسن النتائج. عكس ما أثاره كثير من المؤرخين الذين نسبوا نظرية القبو والقباب إلى عصور أخرى بعد ذلك مثل عصر الرومان، ولكن الاكتشافات الأخيرة وخاصة في الهرم وغيره أثبتت عكس ذلك.

وقد أثبتت الدراسات أن الطبيعة وما فيها من مرئيات أساس لكل زخرفة صحيحة، فهي وحي الفنان ومصدر إلهامه وخياله، ومنها يستمد أساسها ونظامها وعناصر تكويناته.

ونجد أنه كلما كانت الزخرفة مستمدة من البيئة الإقليمية التي يعيش فيها الفنان، وملائمة لروح العصر الذي يحيا فيه، كانت النتائج أقرب إلى الكمال، ومعبرة عن الطراز القومي المنشود، ومن أنجح الأمثلة في ذلك الزخارف المعمارية المصرية القديمة.

---

(١) عبد الجواد، ح.ت: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٤، ص١٦٣.

فقد كانت للمصمم المصري القدرة الجبارة والمهارة العالية على تطويع النماذج الطبيعية من رسم الإنسان، والنخيل، وزهور بسثين والبردي وبراعمها، وكذلك رسم الحيوانات والطيور، والسماء والنجوم، وكذلك الخطوط والأشكال الهندسية المتنوعة في شتي المجالات ليحولها إلى تكوينات زخرفية معمارية يزين بها الأعمدة، والسقف والجدران في المعابد حيث تشير الباحثة هنا إلى عدة أمثلة منها : بالنسبة للاسقف شكل (٩) الذى يتضح فية استخدام النجوم في السقف وشكل (١٠٥) حل آخر من حلول السقف التي استغلت فيها التضاريس الطبيعية للسقف وقد استخدم فيه عنصر نباتي وهو"العنب. أما شكل (١٠-أ) ، (١٠- ب) استخدم فيه الكتابة الهيروغليفية في السقف، وكذلك شكل (١١)، (١٢)، (١٣)، وقد استخدمت فيه نماذج زخرفية بسيطة، حققت التنوع من استخدام الألوان الأساسية: الأزرق، الأحمر، والأصفر، والأخضر، وكذلك الأسود والأبيض. وفي شكل (١٤)، وهي أيضاً نماذج لتصميمات زخرفة الأسقف، وهى مستوحاة من الأشكال معظمها حلزونية والتي كانت غالباً ما تتضمن التصميمات النباتية في تكرارات بسيطة. ومنها تصميم للأسقف مستوحاة من تقاطع وتداخل الدوائر مع بعضها. وتوجد نماذج أخرى من رسومات الأسقف أساسها الدوائر المصفوفة في سطر دون تشابك. وشكل (١٥) تصميم على الأسقف مستوحى من نبات اللوتس والبردي.

نجد أن الحليات و الكرانيش كانت فى البداية قليلة الاستخدام فى العمارة المصرية ، فلم نجد منها إلا الشغل المجوف، والحزام الأسطواني، وهو الذي يكون جزءاً من الكورنيش الذي يدور حول المبني، وقد يعتبر الشريط البسيط الذي يفصل صفوف النقوش على الحوائط، داخل المقابر والحجرات هو كل ما احتاجه المصريون القدماء من الحليات. فنجد أن نتيجة وجود مساحات كبيرة من الحوائط والمسطحات في الواجهات، أدي ذلك إلى عدم استعمال الحليات في المباني، أما فيما يتعلق بالكرانيش، فاستعمل الجزء المجوف والحزام الأسطواني

أيضاً، وكان قطاع الكورنيش الذي يتوج أعلا الحوائط يتكون من قوس دائـــرة، بينما الكورنيش أعلا الفتحات للأبواب والشبابيك فمكون من قوس دائرة يمتد من أسفل بخط مستقيم إلى أن يلتقي بالحزام الأسطواني، وهذا الشكل مـــأخوذ مـــن أطراف البردي، وأقدم الأمثلة للكورنيش الفرعوني هو ما نراه أعلا حوائط آثار زوسر بسقارة.

وقد أضيف بعد ذلك فى عصر العمارنة إلى الكورنيش من أعلاه صـــف من الحليات متلاصقة وتحمل كل منها على رأسها قرص الشـــمس. وقـــد كثـــر استعمال هذا الشكل في عصر البطالمة، ويرجع ذلك إلى أن أصل هذه الفكرة بدا أيضاً في آثار زوسر، حيث يري أعلا أحد الحوائط المطلة على فناء الهرم صف من الحليات غير متلاصقة ولا تحمل قرص الشمس.

أما الفتحات فكانت دائماً ذات عقد مستقيم، ولم يعرف العقد فـــي ذلـــك الوقت، أو على الأقل لم يظهر في معابدهم، إلا ما أكتشف أخيراً في هرم الجيزة الثالث "منقرع" ما يشير إلى أنهم عرفوا نظرية العقد وطبقوهـــا، حيـــث كانـــت معروفة عنهم القبو المستمر الذي استعمل في أسقف بعض المقابر أو في المباني الملحقة بالمعابد.

ولقد اتخذ المصريون القدماء من قرص الشمس، والجعـــران المصـــري والحلزون، والنسر، مادة لتنفيذ الزخارف والنقوش والحليات البديعة، وكذلك تلك الكتابات والرموز والنقوش الهيروغليفية التي كانت تغطي جميع الأسطح الظاهرة من الحوائط والأسقف والأعمدة، وغير ذلك من التفاصيل والأجـــزاء والحليـــات المعمارية.

ومن الزخارف التي ظهرت أيضاً في هذا العصر[1]:

١- الزخارف الشبهية "بظهر الحمار" والتي شاع اســـتخدامها فـــي الأســـرة الرابعة أكثر من غيرها، ثم اختفت بعد عهد الدولة الوسطي.

(١) عبد الفتاح، م : ، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩ ، ص١٦: ١٧.

٢- الطنف المصري وهو الأفريز المصري الذي يعلو جدران الأبنية الحجرية من هيئة ربع دائرة مقعرة يزداد بروزها وميلها إلى الخارج كلما اقتربت من حافة الطنف العليا ولم تكن هذه الحلية في البداية إلا أطراف سيقان الغاب والجريد التي كانت تبني منها جدران المعابد الأولي فسواها البنائون وجعلوها متصلة بعضها ببعض بالحبال الليفية، ثم استخدم الطنف في إخفاء ألواح السقف الحجري.

٣- "الخيزرانة" أو الحلية الطلسانية، وهي نحت إطار بارز بواجهة البناء مزركش على هيئة سيقان محزومة بالحبال؛ يذكرنا بسيقان الغاب التي كان البدائيون يقومون بها جوانب أكواخهم الهشة القديمة. فلم تكن حواف الجدران ذات أطراف حادة إلا في النادر بل تحف بجوانبها الخيزرانات ويعلوها طنف مسطحة. ومن ثم كانت الجدران وقد اكتنفها مثل هذا الإطار تبدو كلوحات ضخمة، كل منها كامل وقائم بذاته دون أي بروز أو فتحات خاصة وأن الفتحات كانت نادرة حيث لم تستخدم في المعابد إلا للتهوية والإضاءة أو تثبيت الزينة الخشبية أيام الاحتفالات.

٤- زخارف (خكر) وهي أفاريز تعلو الجدران الخارجية للمباني تحاكي أوراق البوص المشدود بعضها إلى بعض بأسلوب محور، والغرض منها كما يفهم من معناها المصري القديم تزين المبني، وثمة نموذج لها في "بيت الجنوب" بمجموعة مباني زوسر في سقارة.

٥- الميازيب "المزارب" وكانت على شكل رأس أسد، ينسكب عبرها ماء المطر فلا يتجمع فوق سطح البناء، على نحو ما نجده في جوسق سنوسرت الأول ومعبد أدفو ودندرة.

٦- الأبواب الوهمية، وتحتوي على عارضة أسطوانية وطنف محلي بورود بدائية وتتيح هذه الأبواب للمتوفى أن يتصل بعالم الأحياء.

وفي شكل (١٦) توضيح لتصميمات نباتية تزين أعمال معمارية أخرى غير الأسقف وهي البردورات والأفاريز وفي شكل (١٧) نماذج أخرى للأفاريز والكنارات وهي مستوحاة من النباتات أيضاً.

أما بالنسبة للأعمدة، فكانت هندسية صارمة ليس فيها من العناصر الطبيعية شيء، ولكنها بعد ذلك بدأت تتصل بالوحدات الطبيعية كسعف النخيل وأزهار البردي واللوتس، شكل (١٨).

فهناك علاقة رمزية ملحوظة بين ضخامة الأعمدة والنباتات، حيث الاعتقاد أن المعبد يمثل العالم والسقف يمثل السماء وتحتها الأعمدة تعبر عن النباتات المنبثقة من الأرض. باعتبار منبت النبات هو التراب، واستخدام النبات كدعامة للسقف فكرة غير منطقية لذلك كان من الضروري وجود أعمدة لحمل السقف حيث توضح طبلية، كوصلة، توضع بين الأعمدة والسقف وهى لا تظهر عند النظر من أسفل، وهكذا فإن الزخرفة استخدمت كدعامة ولم يتم زخرفة الدعامة[1].

ومن الأمثلة شكل (١٩)، لنماذج من الأعمدة المستوحاة من هيئة سيقان البردي أو حزمة من نبات البردي.

وشكل (٢٠) نماذج للأعمدة المستوحاة من النخيل. وشكل (٢١)، (٢٢) نماذج لأعمدة مستوحاة من زهرة اللوتس.

ومن هنا نجد أن الزخرفة المعمارية في هذا العهد قد تميزت بالبساطة في التكوين وقوة التخطيط حيث بدت على هيئة الحز أو الحفر الغائر البسيط أو استخدام ألوان محددة. ومن الجدير بالذكر أن ظهور فن الفسيفساء لأول مرة في العالم يرجع إلى الفن المصري القديم، حيث رصعت بها بعض الأعمال المعمارية مثل البردورات والأفاريز، بالإضافة إلى تزين أسطح صناديق الحلي والتوابيت وغيرها.

---

(١) النحاس، أ. "التصميمات الزخرفية الملونة" مكتبة دار حراء، القاهرة، ص٩٠.

وقد أكدت كل الآثار المعمارية المصرية القديمة على أن الفنون الزخرفية نبعت وتلازمت مع فن العمارة في ذلك العصر حيث ظهرت الفنون الزخرفية في شـكل مكمـل، مـتكامل مع العمارة، حيث إن إغفال تلك الزخرفة يشوه ويخل بالشكل المعماري لتلك الأبنية.

ومـن الجديـر بالذكـر دخول الكتابة الهيروغليفية في أساس الزخرفة المعمارية لهذا العصر، وكذلك سلسلة من الصور أو الرموز المعبرة عن التكوين الفـني الطـبيعي للعناصـر البشـرية أو الحيوانية أو النباتية، طبقاً لرؤية غير منظورية.

ولم تقتصر الزخرفة على الأعمال المعمارية فقط، بل امتدت إلى الحرف وصـناعة الحـلي، والمشـغولات الدقيقة، والحراب المعدة للحرب، والأزاميل، والسكاكين، وكذلك صناعة أشغال الميناء والزجاج. كما برع الفنان المصري في صناعة القيشاني والخزف والفخار واضعاً في تصميمها اشكالاً زخرفية، وكذلك صـناعة النسـيج التي تفوق فيها المصري مع تفوقه في التصميمات الزخرفية عليها أيضاً. وقد استخدمت الأخشاب المزخرفة في صناعة التوابيت والصناديق والكراسي وكذلك الأسرة وكانت للصناعات الجلدية دقة وإتقاناً في الدباغة للجلود والحـرف الكيمائيـة، حيـث صنعت حوائط العربات الملكية من جلود سميكة مزخرفة وملونة بأبدع الألوان.

والخلاصـة أن المصـري القديـم طوع الزخرفة لاستخدامها في جميع الأشياء كأساس من تصميمها.

ويري الباحث أن المصري القديم، كان يقوم بتصميم الكليات فالجزئيات، فالشـكل العام يتم زخرفته بخطوط عامة، ثم يتم تقسيمه لأجزاء تصميمية يمكن زخرفتها بصورة تفصيلية. بحيث أن تتواءم جميع الزخارف مع بعضها لتبدو في الصـورة الكـلية كيانـاً واحداً متكاملاً حيث مرت الزخارف بعدة مراحل من التطور.

– تطور الملامح للعناصر الزخرفية المصاحبة للتطور المعمارى عند المصرى القديم:

مـرت العمـارة المصـرية القديمة بعدة مراحل بدأتها العمارة النباتية (Plant Architecture)، ثـم العمـارة الطينية فالعمارة اللبنية (Sun Brick Architecture).

فقد استخدم المصري القديم في مبانيه سيقان البردي، وأعواد البوص، وجذوع النخيل، وأمكنه أن يصنع ستائر القش المجدول في الحوائط الداخلية لهذه الأبنية، ثم استخدمت الزخرفة، وتحولت من مجرد أكواخ للإيواء إلى سرادقات نباتية ممتدة، واسعة، يقوم سقفها على عمد من سيقان البردي، أو حزم الغاب، أو جذوع الشجر التي حورها النجارون لتصبح رباعية الشكل. وكذلك سوى المصري القديم بعد ذلك أطرف الواجهات العليا، بلمسة فنية بسيطة باستخدام ألياف البردي وحبال الليف، واستمر يطور هذه الأطراف، وأبقي عليها حتى بعد أن انتقلت العمارة المصرية النباتية إلى العمارة الحجرية، والتي تعرف باسم الكورنيش المصري شكل (٢٣)، ومعني ذلك أن الطفرة التي أحدثها المهندس "إيموحتب" في العمارة الحجرية، خلال عصر الأسرة الثالثة، لم تبدأ أذن من فراغ.

وفـي عصـر الأسرة الرابعة، اتسعت آفاق العمارة الحجرية، وتنوعت مجالاتها، هذا العصر الذي تميز بأهراماته التسعة ومعابده الفسيحة، حيث كانت الضـخامة الهائـلة أحـد طـباعه المتميزة، مما لم يدع الاعتماد على العناصر الزخرفية.

أما في الأسرتين الخامسة والسادسة، فقد شهدت العمارة انقلاباً كبيراً، فلم تعـتمد عـلى الأحجام الهائلة وإنما اعتمدت على عنصر الزخرفة، وبدأ ظهور الأعمـدة التي تأخذ هيئة زهرة البردي، أو قمم النخيل بدلاً من الأعمدة المشكلة على هيئة زهرة اللوتس أو على هيئة البراعم المقفلة.

ومع استمرار القواعد الفنية للطراز المصري في العمارة الحجرية، بدأت تسمو بوسائل الوضوح، والاستقامة للاتجاهات، والتقليل من الانحناءات والتعقيدات.

فكما تميز المعبد المصري، منذ نشأته حتى اكتماله باستقامة الاتجاهات في محوره الرئيسى وبتنفيذ أسلوب المقابلة بين أجزائه –المحورية والسيمترية– تميز تخطيط المباني المصرية باستعمال الأشكال المستطيلة و المربعة المتجاورة أو المتداخلة.

أما العمود الذي يستعمل في الشادوف، فيكون من قوائم بوص أو جريد مربوطة عرضياً بمواد نباتية، وقد ملئت الفراغات، وعملوا لها لباسه من الخارج بمادة الطين، وهذا الشكل يشابه الأعمدة المصرية التي نري فيها الحليات الطولية، التي تمثل القوائم الطولية، كما أن الخطوط العرضية تمثل الأربطة المستعرضة، وهذا يشابه القوائم الحديدية والأربطة العريضة أو الكانات في الأعمدة الخرسانية المسلحة من المباني الحديثة، لأن هذه الأربطة العرضية عملت حتى تربط القوائم أو الأسياخ الطولية فلا تتبعج تحت ضغط الحمل عليها، أما الحوائط، فكان المصري القديم، بل ومازال إلى الآن، يستعمل في بعض الأحوال قوائم من الجريد أو البوص، ممسوكة بعوارض من نفس المادة، كما تعمل لها لياسه من الطين، فتكون كحائط مصمط.

ومن هذه الطريقة نشأ شكل الحوائط المصرية المزخرفة من أعلاها، بزخرفة الكورنيش المصري المعروف باسم "الجورج المصري"، إذ بنيت الحوائط بنفس الطريقة من سعف النخيل، وتركت الأطراف العليا للخارج، فأكسبت السوار شكلاً زخرفياً نقل إلى البناء الحجري، وهذه الطريقة تماثل ما يعمل في تسليح الحوائط من الخرسانة المسلحة بالتسليح الطولي والعرضي.

أما الأسقف فقد استعملت في المباني لحمايتها من الداخل من عوامل الطبيعة الخارجية كالشمس، والمطر، وبناء طوابق فوقها، وعلى ذلك فقد استعمل

المصري جزوع النخيل في التسقيف، في الحالات التي فوقها أحمال. وكذلك استعمل البوص أو الجريد في الأحوال التي لا يلزم وضع أحمال فوقها، حيث وضع البوص في اتجاهين متعامدين لتغطية الغرف، كما كساها المصري القديم بلياسه من الطين، أو ما تسميه بالدهاكة، ويمكن أن تقارن هذه الطريقة بأسقف الخرسانة المسلحة في التسليح الطولي والعرضي أو ما يسمي الفرش والغطاء.

وبذلك نجد أن احتياجات المصري القديم في البناء، وطبيعة المادة المتوفرة لديه في المكان هي التي حددت أو أدت إليه بهذا الاستعمال بناءاً عن التجربة، ونشأ عنها فكرة تسليح المنشآت من الخرسانة المسلحة، عندما اتجه الفكر الإنساني إلى استعمالها في العصر الحديث.

ووجد أن العمارة الفرعونية وضعت أساس نظرية الإنشاء المجهز بابتكار "قالب الطوب"، أول وحدة جاهزة ومصنعة في علم البناء.

ولا يجب أن ننسي أن بحوثهم العلمية، مهدت لهم السبق في وضع أسس نظريات المباني السابقة التجهيز، والمساكن الجاهزة أيضاً، وذلك من بداية الدولة القديمة وقبل عصر الأهرامات. فقد ظهرت المساكن الجاهزة التي تصنع حوائطها من وحدات خشبية متماثلة، تثبت في بعضها البعض بأربطة من الجلد. تثبت على قواعد حجرية بها مجري ترمز فيها الحوائط، وتربطها من أعلي كتلة خشبية على شكل مجري تحمل العروق الخشبية، التي تكون الأسقف المزدوجة لمنع الحرارة، تكسوها الألواح الخشبية من أسفل والحصائر من أعلى التي تغطي بطبقة من الطفل، كما صنعت لها وحدات ثابتة النماذج للأبواب والشبابيك التي يمكن تثبيتها وفكها بسهولة.

وكانت تلك المساكن يستعملها القواد في ميادين الحرب، بدلاً من الخيام، أو رحلات الصيد، وكذلك يستخدمها المهندسون أثناء إقامة المنشآت أو تخطيط المدن وبناء المعابد.

وقـد طـبقت هذه النظرية في بناء مدن بأكملها، ومن أقدم أمثلتها التي ظهرت متطورة علمياً مدينة "خنت كاوس" التي بنيت في الأسرة الرابعة ٢٥٦٥ ق.م. الـتي بـنيت لتأوي عمال بناة الأهرامات، معابدهم الجنائزية، وهي كانت تمتاز بسرعة إقامتها وتجهيزها، ثم سهولة فكها بعد الانتهاء من القيام بغرضها، وقـد تم إهداؤها للعمال الفنيين الذين قاموا ببناء الأهرامات، لينقلوا مساكنهم إلى قراهم، ومنهم التي أتوا منها ليعملوا في خدمة الإله.

وقـد تـم تحقيـق هـذه الـنظرية بوضع تصميمات المساكن ذات النماذج، والتصميمات، والمساقط، والأبعاد الموحدة لجميع غرف المساكن وجزيئاتها، كما أعدت نمـاذج موحـدة لجميع الأبواب الخارجية للمساكن والداخلية والشبابيك، كذلك الوحدات الجاهـزة لأعـتاب الفـتحات، وكمـرات للأسقف وبلاطات الأرضية، ومجاري المياه وغيرها من مختلف التفاصيل.

كمـا كان للمصريين القدماء – في عصر ما قبل الأسرات – الفضل في وضع مثلث تكنولوجيا علم البناء للعالم، ذلك المثلث الذي تتكون اضلاعه (١):

١- **وحدة البناء**: وهو قالب الطوب، ابتكره المهندس المصري القديم من ٨ آلاف سنة، أعطاه اسمه (توبي) (٢). وحدد شكله ونسب أبعاده التي احتفظ بها العالم إلى اليوم.

٢- **وحدة القياس**: ابتداء من البوصة الهرمية إلى الذراع المعماري، وغيره من وحدات القياس، وتقسيمتها العشرية والمئوية، واستعمالها في حساب الأبعـاد والمسـطحات والفـراغ، مع ما ارتبط بكل منها من نظريات حسـابية ورياضـية، وهندسـية، بجانب اختراع الأرقام التي حدد بها وحدات القياس وعلوم الإنشاء، وذلك بالإضافة إلى ابتكار وحدات قياس الزمن ابتداء من السنة إلى الثانية، وتقسيمتها التي نقلها عنه العالم أجمع، ولم يحاول تغيرها إلى اليوم.

---

(١) عبد الجواد، ح.ت.: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٤، ص١٤٠: ١٤١.

(٢) عبد الجواد، ح. ت: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٤.

٣- **وحدة التشكيل:** ابتداء من الخط المستقيم إلى مختلف الزوايا والدوائر والمنحنيات، وتشكيلاتها الهندسية، وما أرتبط بها من علوم حساب المثلثات والهندسة الوصفية والعلوم التشكيلية.

وقد عرف عن قدماء المصريين أنهم بنوا مباني الخلود أو مباني الموت بالحجر والجرانيت لتبقي أبد الدهر تتحدي الزمن، بينما بنوا مباني الحياة بالطوب النئ وكسوها بالجص والأخشاب والمواد الزخرفية، حتى تعبر عن الحياة وتساير تطورها، فيكون للمباني التي يعيش فيها الإنسان عمر محدد كالإنسان نفسه، حتى يمكنها أن تتطور وتجدد نفسها لتساير حياة مجتمعه، وتطور أجياله حتى يمكننا القول أن العمارة تحيا حياة المجتمع يصحابها فى ذلك التطور الفنى لجميع أوجه الفنون.

<u>- التطور والملامح المميزة للفن المصري القديم:</u>

ويقول الدكتور/ توفيق حمد عبد الجواد (لقد تمكنوا من فن العمارة بالدرجة التي أمكن القول فيها أن المصريين القدماء كانوا أعظم البنائين في التاريخ كله، وتمكنوا من فن النحت حتى يحقق لنا ان نقول، أن هذا الفن لم يكن يحق في بلد من البلاد أكثر حيوية مما كان في مصر القديمة)[١].

فكما كان للعمارة شأن عظيم، كان للفن مثله أيضاً، حيث نشأ الفن المصري فناً مستقلاً بذاته، له شخصيته وقوانينه الخاصة، فنجد أن فن النحت المصري القديم قد تأثر في بدء نشأته بفكرة المنفعة الدينية التي قصدها قدماء المصريين من وراء هذا الفن، وهي أن تكون تماثيلهم مأوي لروح الميت بعد وفاته مما جعل لتماثيلهم صفة خاصة، وكان من المؤكد أن يؤثر هذا الباعث الديني في جميع الفنون الأخرى، من عمارة وتصوير وغيرها، وعلى الرغم من هذا التأثير، فقد ظفر فن التصوير منذ ولادته بحرية لم يظفر بها فن النحت، إذ

(١) عبد الجواد، ح.ت.: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٤، ص١٨٨.

كان من شأن المصورين أن ينزووا في أعماق المقابر أشهراً في تأمل عميق، يتلقون الوحي علي أنفسهم، ثم يضفون على لوحاتهم خلجات قلوبهم، بمآسيها ومباهجها. على حين كان سلطان الكهنوت واقفاً بالمرصاد من النحات، يغل يده ويحاسبه على كل ضربة أزميل لا تتفق وقداسة تمثال الإله ورهبته.

فنحن نعلم أن الفن هو أعظم عناصر الحضارة، وهو المرآة الصادقة التي تنعكس عليها الصور الحقيقية لحضارة أي شعب من الشعوب، فقد أنشأ المصريون القدماء فناً صادقاً، غذته البيئة المصرية، وتعهده العقل المصري المرهف الحس، وطورته الأحداث المصرية السياسية منها والاجتماعية، كما فرضت عليه العقائد الدينية طابعها.

ويحدثنا الدكتور/ عبد المنعم أبو بكر، في دراسته عن الفن المصري القديم بقوله[1]: "ما من شك في أن لوحة الملك نامر الموجودة بالمتحف المصري، تعتبر نقطة البدء التي حددت الاتجاهات العامة لأسلوب الفن المصري، فمنذ لوحة نامر، أصبح الفن هو الوسيلة الفعالة لتسجيل الدور الذي تلعبه شخصية الملك في المجتمع المصري، وكان من التزامه أن يوضح في صوره ورسومه أهمية المشتركين في الحدث، مما جعله يبرز بشكل خاص أهمية الملك حيث يعطى لكل شخص حجمه و مكانته.

فقد أرتبط الفنان المصري بالحقيقة، مما جعله يوضح حقيقة المشتركين في الحدث على حسب أحجامهم، فصور الإله أكبر من صورة الملك، بينما تكبر صورة الملك عن صورة الوزير، وتتضاءل في الصورة أحجام المعارضين والأعداء.

وكانت تحكمه رغبة في أن يجعل الأشياء تبدو كما هي فى الحقيقة، وليس كما يراها الناظر. فقد دفعت العقيدة المصرية، الفن والفنان المصري تجاه التقدم، وكانت عقيدة البعث والخلود هي التي أرهفت الفن، ووسعت من نطاق

---

(١) عبد الجواد، ح.ت.: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٤، ص١٨٨.

مجاله، فاهتم المصريون دون أي شعب آخر بعمارة المقابر باعتبارها البيوت الأبدية. وعملوا بجهد على تطور عمارة المعابد الجنائزية، واهتموا بتشكيل مقاصير المقابر، وزخرفة حدائقها باعتبارها وسيلة من وسائل الخلود. وكذلك أسرف في نحت تماثيله التي أودعها معابده ومقابره وكذلك استخدم فن التصوير واضعا له نمطاً و أسلوباً معين.

- طريقة وأسلوب الفن المصري في التصوير:

نري أن الفنان المصري كان حريصاً على توزيع الأشياء في أماكنها حسب ترتيب معين، قاصداً إلى هدف. حيث قدره المصورون وعلمهم العظيم بتنسيق العلامات الهندسية سواء أكانت خطوطاً مستقيمة أم منحنية، والاتجاهات التي تكون على محور واحد متوازية كانت أم غير متوازية، والفراغات كبيرة كانت أم متوسطة، متعرجة أم مستقيمة، وأن نفكر في هذا الخيال الخصب الذي ساعدهم على إبراز الخصائص الزخرفية لأبسط الأشياء بأيسر الإمكانيات.

فقد قام الفن المصري على استخدام المسقطين الأفقي والرأسي معاً لأنه قصد إلباس الصور لوناً من التمويه السحري، هذا إلى ما اتصف به المصري من تحكيم الفكر والبصيرة وجعلهما وحدهما المهيمنين على إبراز الحقيقة المادية من جميع أوجهها.

وكانت طريقة المصور المصري في تصوير حجرة تضم أشياء عدة، أن يلجأ إلى الإسقاطات التي تتم في تنسيق تكويني يجمع بين الأفقي منها والجانبي والوجهي على حساب العناصر المصورة، ومكانها في الصورة، والهدف من تصويرها سواء أكان ذلك الهدف للرمز أم استجابة لغرض سحري. فإذا كان ثمة بابان أحدهما أمامي والآخر جانبي، فرق الفنان بينهما، فرسم الأمامي طولياً على المستوي الأفقي ورسم الجانبي على شكل ربع دائرة عند القاعدة كما لو كان مفتوحاً. وكذلك كان يفعل في الأشياء التي على أرض الحجرة، إذ كان يرسمها

بمساقطها الطولية بعضها فوق بعض دون أن يحجب أحدها الأخر إلا في حالات خاصة كان يقصد فيها إلى السحر ، مثال شكل (٢٤).

وكانت له تقاليده في تصوير الأشخاص ذوي المكانة الدينية الملحوظة، فكان يصورهم في صور ضخمة. فنراه قد واءم في الشكل الواحد الأوضاع المقابلة والجانبية والثلاثية الأربع في يسر، شكل (٢٥).

وقد لوحظ أن العمل في معظم المقابر ترك دون أن يتم، ولكن لم يعرف السبب في ذلك، وقد ظهرت افتراضات كثيرة لا تستند على أدلة ولا تدعمها الوثائق، فقد يكون هناك مغزي ديني لعدم استكمال زخرفة هذه المقابر.

وذكر على لسان "هيرودت"[١]، وجود مدة طويلة بين الموت والدفن تخصص للتحنيط الذي كان يستغرق سبعين يوماً، وكانت مومياوات بعض الوجهاء تحظى بزيارة شعائرية إلى "أبيدوس" قبل الدفن، أي تستغرق مدة كافية لكي ينهي الفنانون المهرة اللوحات المطلوبة، مما يؤكد لنا وجود دوافع خفية لذلك، حيث ان الوقوف دون إتمام الزخرفة كان يعد بعناية، بل لقد خضع في بعض المقابر لتدرج تنازلي مدروس. ففي مقبرة "حار محب" الكاتب الملكي، وكاتب المجندين في عهد تحتمس الثالث وأمنحتب الثالث نجد أن موضوعات الإفريز العلوي "خكر" تتمحي شيئاً فشيئاً، ويبدأ التناقص باختفاء لون ثم لونين، وبعد ذلك تكتسي الزخارف بلون أساسي هو اللون الرمادي، أما الزخارف الأخيرة فقد اكتفي الفنان برسمها دون تلوينها.

وهناك تناقص تدريجي آخر في المقبرة نفسها، بلغ درجة من الدقة تدعونا إلى الاعتقاد بأنه كان مقصوداً في كل تفصيلاته، فإذا تأملنا عن قرب العجالة التخطيطية لمجموعة النائحات المرسومة في غير دقة، شكل (٢٦)، التي تلي مجموعة أخرى تامة الإنجاز، وجدنا أن الملاط الناعم الذي يبلغ سمكه بضع ملليمترات يرق تدريجياً حتى يكاد ينمحي تماماً بطريقة مقصودة قبل أن يصل إلى أرضية المقبرة. ومع ذلك فعلى الرغم من عدم وجود الطلاء فإن الرسم

---

(١) عكاشه، ث: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص٨٩٠.

يتصل –دون أن يبذل فيه اهتمام كبير – فوق الطبقة المغطاة بالطين الجاف حتى يصل إلى الأرض [1] وجدير بالذكر الإشارة إلى الأسلوب الذى اتخذة المصرى القديم فى استخدام الألوان •

– طريقه إعداد وإستخدام الألوان عند المصرى القديم

لم يعن الفنان المصري منها محاكاة الطبيعة تماماً، فقد أبدع في تكويناته وتصميماته، التي أبرز دقائقها وذلك باستخدام ألوان بإملاء من نفسه، لا أثر للمحاكاة فيه، وكذلك كان شأنه في التعبير عن ألوان الحيوان، حيث كانت ألواناً إيحائية أكثر منها حقيقة. فقد كان كل ما يحرص عليه أن يكون ثمة تباين لوني بين الوبر والريش على سبيل المثال.

فالألوان المستخدمة كانت بسيطة، تستخلص موادها الأولي من الطبيعة وتسحق ثم تمزج بالماء المضاف إليه القليل من الصمغ، لكي يلتصق بسطح الجدار الحجري أو طبقة الجص أو الملاط الطيني. وكانت المغرة هي السائدة بألوانها الحمراء، والصفراء، والسمراء، وتختلف حدتها حسب الكمية المذابة منها، وتستخدم في تلوين الملابس.

ويلي تلك الألوان في الأهمية، الأبيض الجيري والطباشيري الذي استخدم لتلوين الملابس والخلفيات أيضاً في نهاية الأسرة الثامنة عشر: وكان الفنان يوحي بمدى الشفافية أو الكثافة بمضاعفة طبقات طلائه، وقد مزج الأبيض بالمغرة الحمراء للتعبير عن اللون الوردي الخفيف، للأجسام النسائية، وبعض الفواكه، والحيوانات، والمأكولات في مشاهد تقديم القربان. وكثر استخدام كل من الأخضر والأزرق اللذين كانا يستخرجان من إضافة عجينة الرمل والصوديوم إلى النحاس للأخضر، وإلى الكوبلت الأزرق، وفي الخطوط الرأسية المتعرجة

---

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص٨٩١.

المعبرة عن المياه، كانت طبقة اللون الأزرق الخفيفة فوق الأرضية البيضاء تيسر بلوغ شبه الشفافية.

وقد استخدم اللون الأزرق الفاتح في منتصف الأسرة الثامنة عشرة لتلوين خلفية المناظر، وظهر شاحباً لازوردياً على جدران الحجر الجيري، وأقرب إلى الأزرق الرمادي على الملاط حتى بدا هادئاً بيناً. أما اللون الأخضر فقد خصصوه لأوراق الشجر وأحراش البردي، وقرابين الخضر والأزهار، وبعض عناصر القلائد والأساور والأحزمة لتمثيل خرزات الخزف المزجج، وكان اللون سميكاً في هذه الحالة حتى ليكاد يبرز من الجدار، وذلك مع العلم أن اللون الأخضر كان يفسد سريعاً بسبب الحر مما يتسبب في تآكل الجص وتساقطه.

أما الأسود، فكان أقل الألوان صموداً للزمن، لأنه مكون من السناج "الهباب" الذي يسهل إلصاقه بسطوح الجدران، وهذا يفسر لنا سبب زوال لون الوفرات (الباروكات) للنساء. إلا أنه يصمد للزمن عند خلط اللون الأسود بألوان أخرى، فأعطي مع الأبيض اللون الرمادي المستخدم في تلوين أجنحة الطيور، والثياب ذات الأطواء، وكذلك جعل الأحمر أكثر وضوحاً بإضافته إلى المغره.

فقد كانت الأصباغ التي استخدمها هذا الفنان خالية من التدرج تختار وفقاً لقواعد تقليدية لا سبيل إلى الخروج عليها. وكان هذا هو سبب بقاء هذا الفن صامداً عبر العصور دون أى تصنع أو تكلف.

ولكن ما أن أصبح الغرض دينياً أو جنائزياً، حتى يتغير مغزي الألوان، فيرمز الأخضر لازدهار الحياة في النبات، وهكذا يظهر أوزيريس وأمون ومين باللون الأخضر لأنهم آلهة الأنبات والخصوبة، ويرمز الأسود للظلمات الممهدة لظهور النور، ويرمز لون طمي النهر للبعث، ويأخذ الأصفر مكان الذهب، تلك المادة الخالدة التي لا يتطرق إليها الفساد، والتي تجسد الشمس الخالدة التي تمنح

الحياة، وكذلك تشيع الخلفية الصفراء في غرفة الدفن، أما الأحمر فهو اللون الملعون للآلة "سيث"، وكذلك كان لون الصحراء [1].

أما بالنسبة للشفافية، فقد أتبع الفنان المصري أسلوبين، أولهما إبراز المكان الذي تضغط فيه الأرداف على النسيج الخفيف بعجينة من المغرة الحمراء، تخفف تدريجياً مع ابتعاد النسيج عن الجسم، حتى إذا أنتهي هذا التدرج بدأت الخطوط التي تمتد على شكل المروحة لترمز إلى ثنيات الثوب، مثال شكل (٢٧)، أما الأسلوب الثاني، فيجمع بين الإثارة والزخرفة مثال شكل (٢٨)، حيث أراد الفنان أن يعبر عن السيقان تحت النسيج دون أن يلجأ إلى تدرج لون المغرة، فاكتفي بالإشارة إلى لون السيقان بسلسلة من الخطوط المتوازية الوردية اللون، وجعلها رأسية للساق الثابتة، ومائلة بالنسبة للساق المهيأة للسير، وهكذا توحي الفراغات البيضاء بين الخطوط بالأطواء الإيقاعية للنسيج، فلأول مرة في تاريخ هذا الفن الصارم، نجده يتطلب مشاركة المشاهد، الذي سرعان ما يضفي بخياله على بياض النسيج تلك الأطواء المتخيلة التي توحي بها الخطوط المتوازية المنتظمة. أما الجزء العلوي من الثوب فقد خُصّ بخطوط متوازية دقيقة متقاربة، تتكاثف في المكان الذي يتطابق فيه نسيجان الواحد فوق الآخر [2] و نلاحظ أن لتنفيذ كل ذلك كان على المصرى القديم تجهيز وأعداد سطح الجدار الذى سوف يقوم بالرسم عليه.

- طرق التجهيز للرسم الجدارى عند المصرى القديم :

كانت هناك عدة مراحل للعمل مختلفة في المقابر، ابتداء من تغطية الجدران بطبقة من الملاط إلى وضع اللمسات الأخيرة بالألوان. وقد وجد أن الصنعة المستخدمة في طيبة أيام الدولة الحديثة هي نفس الطريقة، والأسلوب، والصنعة التي استخدمت من قبل في بداية الأسرة الرابعة، فنراها واضحة في

---

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص٨٩٨.

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص٨٩٢.

لوحة "إوزميدوم" بمصطبة "إتيت"، شكل (٢٩)، التي شيدت وجهتها من الحجارة، على حين بنيت بقية مقصورة المقبرة من اللبن، وقد ابتكر الفنان مع ذلك صنعة لم يكتب لها الاستمرار حين نقش على الوجهة مناظر تحكي التصوير وذلك بتطعيم الحجر الجيري بمعاجين ملونة في الثغرات المنحوتة لهذا الغرض، على سبيل المثال جزءاً من لوحة المتحف المصري، يحكي مشهد قنص. شكل (٣٠)، يبدو فيه رجلان يشدان في قوة حبلاً موثقاً بشبكة صيد الطيور المسدسة الشكل، وقعت فيها مجموعة من الطيور، كما يحكي المشهد حرث الأرض بالمحراث يجره ثور وقد بقيت المعاجين ثابتة في بعض المواضع فأحدثت الأثر الذي أراده الفنان، بينما كشفت المعاجين التي تساقطت عن المجاري العميقة التي كانت تملؤها. وكانت هذه الطريقة عنصراً هاماً من مميزات فن الدولة القديمة التي اتفقت في كل جوانبها مع سمات الرسم الهندسي ذي الزوايا والمليء بالإيقاع البصري.

ونظراً لأن معظم المقابر في طيبة قد نحتت في الجبل، فقد كانت الزخارف تتم فوق بلاطات من الحجر الجيري يكسى بها السطح الذي كان معظمه هشاً في هذه الأماكن، أما حيث يكون عرق الجبل صلداً، فكان المصور يترك مكانه للنحات ولا يعود إلا لطلاء ما ينجزه النحات من نقش خفيف البروز أو نقش غائر.

وقد بنيت معابد الكرنك والأقصر والرامسيوم ومدينة هابو من الحجر الرملي غير المصقول ذي الحبيبات الكبيرة، وكانت الجدران بعد أن تنحت تغطي بطبقة من الحصى الأبيض يوائم تجسيد الأشكال دون أن يلمسها، فيكسو ما برز منها ويغوص مغشياً ما جوف منها ثم تلون الجدران بألوان زاهية، الشيء الذي قد لا تستسيغه الأذواق اليوم، غير أن للشمس تأثيراً شديداً على هذه الألوان حيث تجعلها تبدو أقل إثارة. وقد استخدم أسلوب مشابه في كثير من المقابر الملكية المنحوتة في وادي الملكات، إذ غطوا الجدران بطبقة من الجص الكثيف نقشوها

نقشاً خفيفاً ثم لونوها ولكن في كلتا الحالتين أخفي الجص اليوم، وفقد قيمته الزخرفية، ومن هنا يمكن القول بأن التصوير الجدارى ينفذ على جدار من الحجر الجيري تغطي بطبقة من الملاط أو بعجينة الطين والتبن، وقد كان الفنان يرسم أحياناً على الحجر تواً إذا كان صخرياً قوي التماسك، وذلك بعد أن يقوم عمال المحاجر بصقل الجدران وسد ثغراتها وشقوقها بالجص. ومثال هذه الصنعة شكل (٣١) لصبيين يحملان خسا أخضر وخرجاً أبيض، وقد وضع أحدهما على رأسه وفرة سوداء (**أي شعراً مستعاراً أسود**)، وأرتدي الآخر قلنسوه ورديه، والرسم كله بمثابة عجالة تخطيطية. وقد ظهر شق في الحجر الجيري فوق رأسي الصبي الثاني برغم الطلاء الذي يغطيه والذي استخدم خلفية للصورة.

وهناك كثير من العجلات التخطيطية التي تبين المراحل المتعددة لعمل الفنان المصري، فما يكاد سطح الجدار يعد حتى يبدأ الفنان برسم خطوط أفقية تحيل اللوحة إلى مجموعة من الصفوف المتتالية التي يتراوح ارتفاعها بين ثلاثين وأربعين سنتيمتراً، ثم يقسم كل صف إلى مجموعة من الصفوف المتتالية كل صف إلى مجموعة من المربعات أو المستطيلات المتجاورة أحداثاً متعاقبة تبدأ من الصف الأسفل، كمشاهد الفلاحة حيث يتعاقب البذر فالحصاد فالدرس، في حين يقوم الفنان بتنسيق المشاهد التي تخضع لترتيب زمني حسب هواه، أو يخضعها لقواعد متعارف عليها أو لأهداف رمزية لم يكتشف سرها بعد، شكل (٣٢، ٣٣).

وكانت خطوط الصفوف تحدد بشد حبل رفيع مغموس في اللون الأحمر الذي قد يتناثر زذاذه أحياناً على جانبي الخط، فإذا أراد الفنان رسم أشكال بشرية حد خطوطها الخارجية ثم أبرزها بتلوين الخلفية بالرمادي الضارب إلى الزرقة اللون الذي استخدم في كل خلفيات أوائل الأسرة الثامنة عشرة ومنتصفها، باستثناء مقبرة "قن أمون" التي جعلت الخلفيات بها صفراء، وفي نهاية الأسرة

الثامنة عشرة وخلال الأسرة التاسعة عشرة أصبحت الخلفية بيضاء، أما في عهد الرعامسة فقد مال المصور إلى استخدام اللون الأصفر، وخاصة قرب مدينة العمال بدير المدينة، وكان يتجه الفنان إلى تلوين الأجسام بعد تحديد خطوط الشكل، فكان يلجأ إلى المغرة الحمراء بتدرجاتها لتلوين أجسام الرجال، والمغرة الصفراء بلونها الوردي والبني الشاحب لتلوين بشرة النساء، أما الملابس فكانت تلون بطبقة أو بطبقات عدة من اللون الأبيض حسب درجة الشفافية أو العتمة المطلوبة. وكانت الحلي تلون كلها إجمالاً قبل تحديد تفصيلاتها، أما غطاء الرأس فكان ينجز في نهاية المطاف، وكان من الطبيعي أن تختفي الخطوط الأصلية للرسم تدريجياً، فيعود المصور ثانية إلى تحديد الخطوط الخارجية بفرشته باللون الأحمر في كل الأحوال إلا في دير المدينة حيث استخدموا اللون الأسود.

وقد لوحظ أن الملاط – الذي يتكون من خليط الطين والتبن – استطاع أن يصمد كل هذه المدة الطويلة، غير أن طبقات الأصباغ الخفيفة كادت تهدد بتفتيت اللوحات لمجرد تنظيفها، ومن المؤسف أن هذه الصنعة قد شاعت ابتداء من الأسرة التاسعة عشرة، حيث كان المصور يكتفي بكسوة طبقة الملاط الطينية باللون الأصفر أو الأبيض ليصور عليها ما يريد من المناظر.

وبالنسبة للحدود الخارجية، فهناك طريقتان لتحديدها، برسم خطوط رأسية وأفقية يبين عليها ارتفاع الركبة والردفين وغيرهما من أجزاء الجسم، وذلك بوضع نقط على تلك الخطوط تحدد هذا الارتفاع. وثمة فنان آخر يعتمد على نفسه، فينقش الأشكال مباشرة دون استخدام نقط لترشده في الرسم.

ولقد ترك المصورون القدماء مربعات النسب واضحة في الأجزاء الخالية المحيطة بالرسم، كما نري في المنظر الفلكي بمقبرة "سننموت" مهندس الملكة حتشبسوت. شكل (٣٤، ٣٥).

وكــان مــن المتبع في الدولة القديمة أن يقسم طول الجسم البشرى وهو منتصــب إلى ثمانيــة عشر مربعاً. وكان الأنف والجبهة إلى بداية شعر الرأس يشــغلان مربعاً واحداً، أما الشكل الجالس فيشمل خمسة عشر مربعاً، كما تتبسط القدمان على الأرض في ثلاثة مربعات.

أما في العصر الصاوي، فكان الفنان يجعل الأشكال أكثر استطالة، وذلك عن طريق تقسيم الجسم الإنساني إلى واحد وعشرين مربعاً يشمل المربع الواحد والعشــرون قمــة الجمجمة، ويقع الفم في المربع العشرين والأكتاف في المربع التاسع عشر، والركبتان في المربع السابع. ونلاحظ أن هذه القواعد لم تكن جامدة فــي ظل الفراعنة إلا فيما يختص بالإله والمناظر الشعائرية، أما دون ذلك فكان من حق الفنان التصرف والابتكار [١].

وجديــر بالذكــر أن الفــنان المصري القديم كانت لديه "أمشق" جاهزة بمقاسات مختلفة للاستعانة بها في الرسم، وهي عبارة عن رسوم تفصيلية لأجزاء الجســم، قــد تكــون تلك الأجزاء متصلة أو منفصلة و من هنا يمكننا القول أن المصــرى القديم قد حدد خصائص محددة تميز بها التصوير الجدارى فى عمارة هذا العصر.

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص٨١٩.

ملخص الفصل الأول من الجزء الاول

سبق أن تناولنا في الفصل السابق معني العولمة وفكرة التصــدي لهــا بإحياء التراث المصري القديم مستخدمين في ذلك أداة الفن لما لها من تاثير قوي علي السلوك الجماهيري .حيث بدأت الباحثة في عــرض للتسلســل التــاريخي للفنون، وكذلك توضيح العلاقة بين التصوير الجــداري والزخرفــة المعماريــة والعمارة المصرية القديمة، موضحين العوامل التــي أثــرت علــي الشخصــية المصرية.

مؤكدين علي الصفات والسمات المميزة لفنون العمارة والزخرفة وكذلك التصوير وذلك تمهيداً لما سوف نعرضه في الفصل القــادم مــن تطــور للفــن المصري القديم خلال عهد الأسرات موضحاً خصائص الفن الجداري في العمارة المصرية القديمة وطرق وأساليب المعالجات الفنية للزخرفة عند المصري القديم.

الفصل الثاني

١/٢/١ خصائص الفن الجداري في العمارة المصرية القديمة

- استهداف النفع وليس الجمال في حد ذاته
- عدم التقيد بقواعد المنظور
- رسم الاشخاص
- التنوع والوحدة
- الفن المصري فن جماعي مجهول الصانع.
- هدوء الحركة ووقار الملامح
- قوة الخط

١ /٢/٢ الطرق والأساليب الفنية للزخرفة الجدارية عند المصري القديم

- أسلوب تنفيذ الزخرفة ذات النقوش البارزة
- أسلوب تنفيذ الزخرفة ذات النقوش الغائرة
- أسلوب تنفيذ العجائن الملونة
- خطوط تنفيذ النقوش علي الجدران

١/٢/٣ تطور الفن المصري القديم خلال عهد الأسرات

- الأسلوب الفني في الدولة القديمة
- الأسلوب الفني في الدولة الوسطي
- الأسلوب الفني في الدولة الحديثة

الفصل الثاني

١/٢/١ خصائص الفن الجداري في العمارة المصرية القديمة [١]

لقد تحددت خصائص الفن الجداري في العمارة المصرية القديمة في النقاط التالية:

١- استهداف النفع وليس الجمال في حد ذاته:

لم تكن عند الفنان المصري القديم فكرة الاهتمام بإبراز الجمال في النحت، ولكنهم وقفوا عند استهداف الفائدة، فلا نجد شيئاً ذكر فيه جمال القوام وصفائه، ولكننا نجد إشادة بجودة المواد التي استعملت ولمعانها، وعدم قابليتها للتهدم [٢].

ويمكننا أن نلاحظ كيف أن الفنان المصري جعل الفن في خدمة الحياة اليومية في الأدوات الدقيقة التي كانوا يستخدمونها، مثل صورة معلقة لمساحيق الزينة التي تمثل مقبضها فتاة عارية تسبح وهي تدفع أوزه أمامها[٣]،شكل (٣٦)، وهكذا نجد أن الزخرفة الفنية أصبحت عنصراً في تشكيل كل ما يستخدمونه من أثاث، وأواني، وأشياء أخرى كالتاج والصولجان.

ونجد أن النحات يتخير لتمثاله الظهور في صورة شاب في مقتبل العمر، ويصوره رجلاً في منتصف العمر علاه الوقار والهيبة، حيث لم يقصد المثال إلى إظهار القوة والشباب عن أن يضفي على تمثاله سمات وقسمات واقعية تعبر أصدق تعبير عن أعمال أصحابها كي لا تضل الروح عنه، وكي يمعن في توثيق ذلك،كما كان يضيف إلى التمثال رمزاً يشير إلى اسم صاحبه.

(١) الحدوني، ط.م.م.. اثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصري... المطبوعة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ١٢٣.

(٢) ديروش.ك.: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل الحاس، أحمد رضا ومراجعه عبد الحميد زايد، القاهرة، ١٩٩٠، ص١٤٠.

(٣) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠، ص٣٢٦.

وتذكر كرستيان نوبلكور ديروش (Christiane Destoches Noblecourt):
"قل أن نجد عملاً فنياً قصد الفنان إلى الجمال وحده، إذ لم يكن الفنان المصري يعني بالفن من أجل الفن، بل كان همه أن يجعل منه وسيلة إلى الإله عن طريقة اللانهائية والكمال الحق والخلود تاركاً ما هو إنساني، فلم يكن الفن المصري يلقي بالاً إلى الحسيات الملموسة، بل كان مأخوذاً بالألوهية، طموحاً إلى الإندماج مع الحقيقة" [١].

٢-عدم التقيد بقواعد المنظور:

إذا ما نظرنا فيما تبقي لنا مما قدمه المصورون القدماء وجدناه ينـدرج تحت ثلاث: مجموعة تصوير أساطير مصر القديمة عن العالم الآخر وآلهته وأقدارهم، ومجموعة تصور الطقوس الجنائزية التي كانت تقام للميت قبل دفنه، والمجموعة الثالثة تصور مشاهد من الحياة. وجميعها لوحظ فيه عدم التقيد بقواعد المنظور، كحل للمشكلة عند رسم الأجسام ذات الثلاثة أبعاد على سطح مستوٍ سواء كان تصويراً أو حلاً لمساحة جدارية، ويقول زكي نجيب محمود في كتابه [٢]:

"إن إهمال الفنان المصري للبعد الثالث لم يكن عن جهل منه بقواعد المنظور في الرسم، ولكنه كان نابعاً من إدراكه لجوهر الفن الأصيل، وهو لا يحاكي منه الموجودات الطبيعية الخارجية محاكاة تجعل اللوحة صورة تطابق الواقع كما يعرفه الإنسان بعقله، بل كما ينطبع على حواسه فعندما تري رجلاً قائماً أمامك على مقربة أو مبعدة منك، فإنك إنما تري منه في حقيقة الأمر مسطحاً ملوناً، فإذا قدرت لنفسك بعد ذلك أنه مجسم ذو ثلاثة أبعاد طول وعرض وعمق، فإنما تضيف العمق من خبرة أخرى غير الخبرة المباشرة التي تنطبع على شبكة العين عند الرؤية".

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠، ص٣٢٦.

(٢) محمود، ن.ز.: الشرق الفنان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ص٢٢.

ومن جهة أخرى، نجد الفنان المصري القديم قد تجنب تصوير الأشياء التي يظهر أحدها وراء الأخر، فقد تعمد إظهار جميع العناصر بجميع أجزائها، وبنفس أحجامها، واستعاض عن ذلك بأن جعل في لوحته مستويات أفقية توزع عليها العناصر دون أدني تناقض في حجمها من مستوي إلى آخر، شكل (٣٧، ٣٨).

ولكن بالرغم من ذلك، نجد الفنان المصري القديم صور بعض صوره الجدارية متبعاً قواعد المنظور ، فنراه قد أخفي أجزاء منها وذلك عندما تتقاطع مع أجسام أخرى أمامها، مثال لذلك نراه في "النائحات". شكل (٣٩)، الموجودة بمقبرة رعموس، الأسرة الثامنة عشرة.

ويري وليم هـ. بيك[(١)] أن استمرارية الفن المصري القديم على مدى ثلاثة آلاف عام، لا ترجع إلى أن الفنان المصري كان مبدعاً أو مجدداً أو مبتكراً، وإنما كان دوره منحصراً في ترجمة وجهة النظر المصرية للعالم والكون كله إلى عمل فني مرئي تتحكم فيه قواعد محددة، وأهم هذه القواعد هي الرؤية غير المنظورية للأشياء والموضوعات التي يعبر عنها.

وتضيف فرانك فورت برونفيجن[(٢)]: أن الفن المصري القديم لم يتقيد بقواعد المنظور بل كانت له وظيفة أخرى غير تلك وهي العناية الشديدة بالوضوح، ثم الصلة بين الشكل والوظيفة.

ومن الأمثلة التي توضح أسلوب الفنان المصري في ذلك، عند تصويره لعقود موضوعة فوق منضدة شكل (٤٠)، فصورها رأسية كأنها معلقة في الفضاء فوق المنضدة المصورة من الجانب دون أن يلتزم بالعلاقة المكانية حرصاً منه على جعل كل شيء في الوضعة التي تبرزه أحسن إبراز للمشاهد. بل لقد فعل أكثر من ذلك، حين صور صوامع أو صناديق مغلقة، إذ كان حريصاً

(١) وليم بيك، فن الرسم عند لدماء المصريين، ترجمة مختار السويفي ومراجعه أحمد قدري، هيئة الآثار المصرية، القاهرة١٩٨٧، ٤٩.

(٢) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠، ص٣٢١.

على إبراز بعض مما تحتويه هذه الصوامع أو الصناديق المغلقة، فرسم بعض الحبوب إلى جانب الصوامع، وصور محتويات الصندوق كما لو كانت جدرانه من زجاج.

وكانت طريقته في تصوير حجرة تضم أشياء عدة، أن يلجأ إلى الإسقاطات الهندسية ليعبر بها عن الأشياء المختلفة التي تضمها الحجرة، وعن التقاسيم المعمارية لتلك الحجرة. وكانت هذه الإسقاطات تتم في تنسيق تكويني يجمع بين الأفقي منها والجانبي والوجهى على حسب العناصر المصورة ومكانها من الصورة، والهدف من تصويرها سواء أكان ذلك الهدف للرمز أم استجابة لغرض سحري، شكل (٢٤، ٤٩).

٣- رسم الأشخاص[١]:

استطاع الفن المصري، الذي يرجع أصله إلى فنان مجهل لأسباب دينية وعقائدية عاش عهد الأسرات الأولي، أن يمثل الجسم البشري في أسمي صورة.

مع ملاحظة أن جميع المصورين ظلوا مجهولي الاسم عدا واحد هو "أمن – واح – سو"، صاحب المقبرة رقم (١١١) بطيبة التي قام هو بتصويرها.

وقد كان للمصري القديم تقاليد في تصوير الأشخاص ذوي المكانة الدينية الملحوظة، فكان يصورهم في صور كاملة ضخمة كي يستطيع المشاهد أن يحيط بجميع نواحيها، مستعيضاً بذلك عن رؤيتها منحوتة، فيدركها من أي جانب يحب. ومن أجل هذا، نراه قد واءم في الشكل الواحد بين الأوضاع المقابلة والجانبية والثلاثية الأرباع في يسر، وحذق وجمال، كي يصوره أبلغ ما يكون. فنري العين في وضع مقابل، وهو الوضع الحق لمشاهدتها في مكانها من الوجه في صورته الكاملة، كما نراه قد جعل الوجه في وضع جانبي لأن ملامحه لا تتميز إلا به، وصور الجذع في وضع مقابلة لأنه لا يبدو متكاملاً إلا في مواجهة المشاهد.

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠، ص٨٥٨.

ولكي يوحي بحجم الجذع نراه يظهر ثدياً دون الآخر وكأنك تراه من جانب، كما كان يشير إلى الظهر بحافته، وكان يجعل البطن في وضع ثلاثي الأرباع، ولكي يظهر الردف الأقرب في وضع جانبي جعل الساقين هما الأخريان في الوضع الجانبي نفسه. شكل (٢٥)، وهذه الوضعة الجانبية للساقين ليست طبيعية حقاً، فلو أن هناك مراعاة لقواعد المنظور، لما جاءت الساق الخلفية في مستوي الساق الأمامية بل ظهرت أقصر منها. وقد يكون هذا شيئاً شاذاً وغريباً، ولكننا إذا رجعنا إلى القواعد العامة التي انتهي إليها فن التصوير المصري، وهي الاعتماد على البصيرة لا البصر، وجدنا أن هذا الذي قد بدا شاذاً يتفق وتلك القواعد.

وهكذا كان إظهار الفنان المصري للوجوه من الجانب في كل من التصوير والنقش قاعدة التزم بها ولم يخرج عنها إلا في حالات نادرة ترجع كلها إلى عصر الدولة الحديثة كبعض الوجوه النسائية في مقابر طيبة. وإذا كان الفنان قد آثر الوضعة الجانبية، فذلك لقدرته على إبراز أجزاء الجسم إبرازاً كاملاً قريباً من الواقع، دون مراعاة قواعد المنظور، فقد تخير كذلك من بين أعضاء الجسم البشري، وأوضاعه وسماته أكثرها قدرة على التعبير عن الشخصية وعلى إبراز الجمال الإنساني، ورأي أن جانب وجه الإنسان هو الذي يبرز تفصيلات قسماته الدقيقة ويحدد حجم الرأس واستدارته ولم يكن اختيار الفنان للوضعة الجانبية لتصوير الوجوه خضوعاً لقواعد الرؤية، وإنما كان حرصاً منه على التأثير الذي يعطيه التصوير، فصور العين في وضع أمامي داخل وجهه في وضعة جانبية، لأنه كان يحرص على إبراز واقعية العين وحيويتها، وهي لا تبرز إلا في هذه الوضعة الأساسية وقد رسم الفم داخل إطار الوجه الجانبي دون أن يراعي تنوع الألوان أو تجسيم كتلة الجزء المصور عن طريق التظليل إلا فيما بعد حين ظهرت أيام أخناتن بعض الظلال تحدد معالم الأنف والشفتين.

وعلى الرغم من أن المفروض في وضعة الجسم أن تكون جانبية، غير أن الأكتاف كانت تصور في وضعة أمامية، واستطاع الفنان أن يظهر الكتفين

معاً وذلك بلفت الكتف البعيدة – أي التي في المستوي الثاني – وكان المفروض إلا تظهر أصلاً، بمقدار ٩٠ درجة لأن تصوير الكتفين في هذا الوضع عند الفنان البدائي كان أمراً سهلاً، ثم سرعان ما أصبح تقليداً، حتى يظهر ما للكفتين من شأن في الجسم الإنساني. فالذراعان تحملان الأثقال وتمثلان نقطة حركة الذراعين اللتين تعملان بإيحاء العقل لتقوما بأخطر الأعمال وأتفهها معاً. غير أن تصوير الكتفين على هذه الوضعة قد يوحي بالتشويه الذي يبلغ حد التفكك خاصة عندما تمثل الذراعان وهما تؤديان بعض الحركات العنيفة، لذا قام فنانو الدولة الحديثة في نهاية عهد الأسرة الثامنة عشرة بعد اكتسابهم المزيد من المرونة بالتصرف في الوضع الأمامي للكتفين وحعلوهما تظهران طبقاً لقواعد المنظور كما نري في صورة الخادمة بمقبرة "رخ – مى – رع"، حيث تظهر الخادمة مصورة من الظهر لا من الأمام وفي وضعة ثلاثية الأرباع، شكل (٤١، ٤٢)، كذلك نري الكتفين في وضعة جانبية كاملة في لوحة صيد السمك وقنص الطيور بمقبرة منا، شكل (٤٣)، حيث نري الفتاة الصغيرة منحنية على حافة القارب لتقطف الأزهار من ماء البحيرة، وكذلك في لوحة عمال البناء في مقبرة " رخ – مى – رع" شكل (٤٤)، ونجد أن الفنانين القدماء لم يكنوا يصورون إلا ثدياً واحداً، هو ثدي المستوي الثاني، وأنهم صوروا البطن في وضعة ثلاثية الأرباع لتكون همزة وصل بين الجذع المصور في وضعة أمامية وبين الساقين المصورتين في وضعة جانبية، مع إبراز السرة في مكانها الطبيعي. وعلى حين تظهر السواعد والسيقان والأقدام في وضعة جانبية، نجد الكفوف تظهر مبسوطة الأصابع، والإبهام في كل منهما مكان البنصر، وكأن الإنسان له يدان إما يمنان أو يسران، وهو الشيء الذي طال حوله الجدل وأخذ على فن التصوير المصري.

وثمة شيء آخر يبدو غريباً في التصوير المصري، الإبهام تكون في الواقع على الجانب الداخلي من القدم، ولكن الفنان المصري حاد عن ذلك

فأظهرها وحدها في القدم التي تظهر في المستوي الأول مخفية بذلك أصابع القدم الأخرى، ولعل سر ذلك هو الاهتمام بالإبهام بوصفها العنصر الأساسي التي تستند عليها القدم، أو لآن إسقاط ظل القدم على الجدار (الخيال) – كما يدعي البعض في إصرار – هو الذي يبرز المحيط الخارجي للإبهام وهي أطول الأصابع وأضخمها.

وقد ظل هذا التقليد سائداً باستثناء عهد أخناتن الذي حرص الفنانون فيه على الواقعية الدقيقة، والذي لم يكد ينتهي بإخفاق ديانة آتون ثم ظهور العصر الصاوي حتى عاد هذا التقليد إلى الظهور، وعاد تأثير التقاليد القديمة ثانية وخاصة عند تصوير الآلهة.

وقد عمد الرسامون في أغلب الأحيان إلى تقديم إحدى القدمين على الأخرى، وذلك لإظهار الجسم على أهبة السير، غير أن القدمين تصوران ملتصقتين تماماً بالأرض دون أن يرتفع كعب إحداهما أو مقدم الأخرى، ولاشك أنها وضعة بعيدة عن وضع السير، بل وعن وضع الوقوف العادي لصعوبة حفظ توازن الإنسان عند وضعة إحدى قدميه خلف الأخرى، وهكذا ننتهي إلى أن هذه لم تكن غير وضعة تقليدية لا تعني أكثر من تحديد اتجاه الجسم. وحتى نهاية العهد الصاوي ظلت الساق المتقدمة – في التصوير – هي القدم الداخلية لا يجوز بأية حال أن تحجبها القدم التي في المستوي الأول، بينما كانت القدم اليسرى هي دائماً المتقدمة في نحت التماثيل.

وقد لجأ الفنان عند ضيق المساحة عن أن تتسع لإبعاد الساقين إحداهما عن الثانية أو لأي سبب أخر – وهو الحرص على عدم حجب القدم في المستوي الثاني كلياً أو جزئياً بالقدم الأخرى – إلى أن يأتي بها بطريقة غير منطقية تثير دهشتنا فيعرضها أمام قدم المستوي الأول، أي يلف القدم الأمامية بالخلفية، كما نري الخادمة الأولي في مقبرة "رخ – مى – رع".شكل (٤٢)، على أن المصور

المصري حرص على إبراز رشاقة الجسد الأنثوي في قمصان ضيقة لاصقة أو واسعة شفافة تكشف عن جمال التكوين دون أن تحرك الإثارة.

وقد ميز المرأة عن الرجل في وضع الأيدي والسيقان وبالألوان التي يبرزها بها. فلم يقدم إحدى ساقي المرأة على الأخرى كما فعل مع الرجل، وإنما قرب ساقيها إحداهما من الأخرى فصارتا متجاورتين تقريباً، وهو وضع يتلاءم مع الحياء والدعة اللذين حرص على جعلهما صفتين رئيسيتين للمرأة، ونحن نلمس هاتين الصفتين كذلك في حركة يديها، فهي إما باسطة كفيها، أو رافعة إحداهما تخفي بها ثدييها أو ممسكة بها ذراع زوجها، أو منكبة أو خصرة.

ونجد أن الفنان المصري القديم الذي تجنب العري مع المرأة، ودفعه حياؤه إلى رسم الخطوط الخارجية لثوب المرأة العارية وأكمامه وذيله في بعض الصور. شكل (٤٢، ٤٥)، قد آثر تصوير الطفل عارياً في أغلب الأحوال واضعاً إصبعه على فمه، وهو الوضع الذي يعبر عن براءة الطفولة التي أراد أن يجعلها صفة الطفل سواء كان رضيعاً أو صبياً ومثال لذلك شكل (٤٦)، الذي يوضح الحياة الأسرية لكل من أخناتن ونفرتيتي جالسان وقد أمسك كل منهما بإحدى الأميرات الصغيرات، هؤلاء الأميرات اللاتي أظهرهن الفنان عرايا.

وهكذا كانت قوة الفن المصري القديم تكمن في تشبع أعماله الفنية بقيم جمالية أصيلة، قادرة علي إمتاع شعور المشاهد بصرياً بالإضافة إلى التمثيل التصويري لمعني النظام الأبدي وانسجام الكون رمزياً [1].

فنجد أن الفن المصري قد اختص وتميز بعدة أشياء منها الواجهة الصارمة، والتمسك العقائدي بالوضعة الجانبية للوجه، والتكرار اللانهائي المتنوع للتصميمات والتكوينات، وجمود الوضعات، والبعد عن تشكيل القوام وتدرج الألوان، وعدم التقيد بالمنظور.

---

(١) العدوي، ط.م.م.: أثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصري في القرن العشرين واستحداث حلول تشكيلية مبتكرة منها للمعلقات النسجية المطبوعة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص١٣٠.

فإن الفنان المصري القديم كان يعني بتصوير الأشياء بشكلها الموضوعي الواقعي، لا بمظهرها الذاتي، مسجلاً ما يعرفه عن الشيء لا ما يراه منه، ونحن نعلم أن هذا لم يكن وليد عجز في التصوير، بل لأنه يؤمن بأن كل صورة تحمل دعوة سحرية إلى عودة صاحبها إلى الحياة مرة أخرى، مما جعلهم يهتمون بالدقة في التصوير، فقد صور الفنان المصري القديم ما ينبغي تصويره كما لو كان قائماً وحده دون ارتباط بأي شيء آخر قريب منه. وقد تجنب الرسام المصري تصوير الأشكال التي يظهر أحدها وراء الآخر والتي توجب قواعد المنظور أن يبدو فيها أولها كاملاً في الصورة مخفياً جزءاً مما وراءه بحيث تتناقص الأشكال المتتالية شيئاً فشيئاً، وآثر أن يرتبط بمستوي واحد مصوراً جميع الأشكال بنسبها نفسها دون تناقص سواء أكانت أشياء أم كائنات حية، فيجعلها متجاورة متراكبة بحيث يصفف الاشخاص واقفاً أحدها إلى جانب الآخر، أو يجعل أحدها وراء الآخر في صف أفقي واحد أو صفوف عدة وفي حجم واحد كأنها تسير في موكب مصور من الجانب، أو يجعل أحدها فوق الآخر دون أن يجعله أصغر منها حجماً، فمن النادر أن نجد رسماً مصرياً خاضعاً لقواعد المنظور يفترض مستويات عدة يتناقص في كل منها حجم الشيء عن سابقه، أو منظوراً إليه من أعلى، عدا أشياء نادرة كرسم الفراشات أو الطيور المحلقة أمام المتوفى بمقبرة صاحبها مجهول، المحفوظ بالمتحف البريطاني شكل (٤٧، ٤٨)، ولم تظهر مثل هذه الرسوم إلا خلال الدولة الحديثة ونجد أن الفنان حين يجمع في لوحته بين أفراد عدة كيف حرص أشد الحرص على إظهار كل منهم مستقلاً بذاته عن الآخرين، لا يخفي أحدهم الآخر أو جزءاً منه، ولا يبدو أقربهم من المشاهد في حجم أكبر من أبعدهم عنه، بل لقد عمد أحياناً إلى كتابة اسم كل منهم تحت صورته إمعاناً في إبراز شخصيته وتمييزها، وإن جعلهم جميعاً ينظرون في اتجاه واحد أو إلى شخصية مهمة معينة، وسواء رسم المصور أشكالاً "مركبة" –أي موضوعات أو عناصر مختلفة ليكون منها مجموعة توحي بالكل المطلوب

كذلك الموضوعات التي صورها في القصر الملكي بتل العمارنة- أم شكلاً واحداً فإنه كان يحللها إلى أجزاء مستقلة في ذهنه، ثم يعيد تركيبها في الصورة في صياغة جديدة مصورة من الأمام في مستوي واحد لا تتنوع فيها الأبعاد: فهو يصور أجزاء في وضع أمامي وأخرى في وضع جانبي، ويجعل بعض الأشياء قائمة رأسياً أو ممتدة أفقياً أحياناً، كما يفك جوانب قصر مثلاً متبعاً أسلوب "التفريق" ويجعلها تبدو في الرسم منبطحة مع محافظته على رسمها من الأمام قائمة، ويتبع في تقسيمه الأشياء أحياناً بعض القواعد المتبعة وأحياناً يتبع هواه، مما يجعل من المستحيل علينا إعادة تركيب الصورة إذا أردنا حسب قواعد المنظور.

فنجد أن أسلوب "التفريق" يحيل الرسم إلى نوع من "الشفرة" التي ينبغي حل رموزها أولاً حتى يمكن فهمها، فنجد مثالاً يوضح ذلك في الرسم الذي يمثل منزلاً تحيط به حديقة في طيبة، شكل (٤٩)، حيث رسم المنزل بحديقته في مسقط أفقي داخل إطار مستطيل فأظهر إطار المدخل صوراً منبطحاً على يمين الرسم، كما يظهر صفى الأشجار الممتدة علي جانبي المدخل وقد انبطحت هي الأخرى على الأرض كما لو أنا أدرنا المدخل والأشجار بزاوية قدرها ٩٠ درجة حول قاعدتها المستخدمة محوراً. وعلى هذا النهج نفسه، نجد أن الباب الضخم المؤدي إلى الحديقة قد نزع من مكانه، وارتكز على خط أفقي متعامد مع الخط الأول الذي ارتكز عليه المدخل الخارجي، ثم انبطح أمامنا بحيث يبدو كأنا نراه في مواجهتنا. ومع أن ممرات الحديقة قد رسمت في خطوط متوازية مستقيمة كما يجب أن تكون، فنجد الأشجار قد فرقت على جانبيها وبدت كأنها مستلقية على الأرض، ولكنها لم تستلق في اتجاهين متعارضين، بل استلقت كلها في اتجاه واحد رأسي حتى لكأنها صفوف من أشجار صورت من أمام، وقد جعل كل صف منها فوق الصف الآخر.

ولكن في شكل (٤٤)، الذي يصور حوضاً تحف بـه الأشـجار، نجـد متضادة تمثل منظوراً إشعاعيا، لأنه اكتفي بإدارة كل شجرة من محورها بزاوية قدرها ٩٠ درجة دون أن ينتزعها من مكانها ويجعلها في مكان آخر، ثم يديرها بعد تثبيتها في محورها الجديد لتتخذ الاتجاه نفسه للأشـجار المقابلـة. كمـا أن المصور أضجع الأشجار الأربع الثابتة في زوايا الحوض بحيث تظهر في اتجاه طرف الزوايا متوسطة بين الوضع الأفقي والوضع الرأسي. وقد صور الفنـان رجلين يملأن جرتيهما من الحوض المصور. أحدهما مـنحن والآخـر قـائم، فأظهرهما مصورين من الجانب داخل الحوض، وكذلك فعل مع البناء.

وإذا كانت بعض اللوحات المصرية قد اعتمدت على خط رئيسي يمثـل محور اللوحة، فإننا لا نجد أبداً خطاً يحدد الأفق أو يمثل خلفية لإحدى اللوحـات سواء أكانت خلفية ملونة أم خلفية تصور بعض مناظر الجبال، ولا نلمح تطبيقـاً لطريقة المنظور الجوي – الذي يجسـم ويكشـف حركـة الريـاح، والسـحب، والأمواج، والدوامات، والزوابع، والعواصف، التقلبات الجوية المختلفة، وأثارها على أشرعة المراكب، والمحاصيل الزراعية وسـطح البحـر وغيرهـا، ذلـك المنظور الذي يزيد من حركة العمل الفني سرعة وبطئاً – أو لتنـاقص أهميـة وحدات المنظر، أو تظليل بالألوان المتدرجة، أو التجسيد الذي يبرز القوائم فـي جلاء، إلا في حالات نادرة مثل جسد نفرتاري زوجة "رمسـيس الثـاني" فـي مقبرتها بوادي الملوك، شكل (٤٥)، وبعض صور الحيوانات، وهو يؤكد سيطرة روح المحافظة عند الفنان المصري في محاولته تطبيق قواعد الرسم المنظور.

ونجد أن المصري القديم قد حدد وحدة المقياس الخاصة بضـبط نسـب الهيكل البشري، وهي القدم، التي كان الرسـامون والمثـالون يخططـون بهـا صورهم، فنجد أن ست أقدام هي طول الهيكل البشري الواقف، ابتداء من الكعب إلى منبت الشعر على الجبهة. وكانت النسب الطوليـة لجميـع أجـزاء الجسـم

المختلفة تحدد وتضبط بدقة طبقاً لهذه الوحدة القياسية كما استخدموا الذراع في القياس، حيث يتكون من قدم ونصف قدم، وتنقسم إلى ست مسافات تساوي كل منها عرض الكف (أي عرض أربعة أصابع).

٤- التنوع والوحدة:

نجد أن المصريين القدماء شيدوا هذه المقابر على تصميم واحد، وإن تنوعت تفصيلاته هنا وهناك. ويتكون القبر عادة من فناء ضيق غير مسقوف منحوت في الصخر، يفتح فيه باب يؤدي إلى قاعة عرضية، تتعامد على منتصفها قاعدة طولية ضيقة فيمثلان معاً حرف T مقلوباً في الأبجدية اللاتينية، هذا إلى بعض ردهات وسيطة أو ملحقة في مقابر الشخصيات الكبيرة الشأن. وتبرز من الجدران الصخرية أعمدة وهمية وأحياناً تتوسطها تماثيل منفصلة أو منحوتة في الجدار نفسه، كما تهبط بئر أو ممر شديد الانحدار إلى غرفة الدفن التي وضع فيها التابوت والأثاث الجنائزي الذي اختفي معظمه اليوم بعد الكشف عنه وتفرق بين مختلف متاحف العالم. وكانت غرفة الدفن عادة خالية من الزخارف إلا من بضع كتابات قليلة الشأن مثل تلك التي نقشت في مقابر العمال والحرفيين في "دير المدينة".

وكان المصريون القدماء يعدون المقصورة – وهي الجزء المرئي الظاهر من القبر – مقر الخلد للميت، فحرصوا على أن تصور على جدرانها أكثر مظاهر الحياة الدنيوية تنوعاً وجاذبية، هذا إلى جوانب من الحياة الأخروية ومشاهد الشعائر التي تؤدي للميت والتي يجب تخليدها.

وكان المصورون يتبعون قاعدة عامة في زخرفة المقابر الخاصة، فكانوا يصورون المناظر الدنيوية في القاعة المستعرضة، المناظر الجنائزية في القاعة

المستطيلة حتى جاءت الأسرة التاسعة عشرة، فطغت المشاهد الجنائزية على قاعتي المقبرة بينما قلت مشاهد الحياة اليومية [1].

ومن الأشياء التي أجمع العلماء على افتراض وجودها – وإن لم يتحقق منها بعد – أن المصريين كانت لديهم "كراسات نماذج" لإرشاد الرسامين في تنميق المقابر. غير أن هذه الكراسات لم تحل دون خيال الفنانين إلى إبداع تكوينات من وحيهم، وإلى القيام بدراسات مباشرة مستمدة من رسوم زملائهم.

فليس ثمة شك في أن بين مناظر القنص والصيد في مقبرتي "نخت ومنا" تشابهاً كبيراً، مما يدفعنا إلى القول بأنها مستوحاة من نموذج واحد سبق.

وجدير بالذكر أن ، اتخاذ الفنانين القدماء قطعاً من الفخار أو الجحر الجيري لرسم عجلاتهم التخطيطية وتصميماتهم – مثل كراسات الدراسات عند فناني اليوم – حيث كانوا يستخدمون الألوان أيضاً في هذه القطع، مثال شكل (٥٠)، (٥١)، (٥٢) ،(٥٣)، ولكن وجد أن المصورين في عهد البطالمة، كانوا يفتقدون حماس الإبداع، والخلق لذلك التزموا حرفياً بكراسات النماذج، أما فنانو طيبة المبدعون، فيبدو أنهم لم يعبئوا كثيراً بهذه الكراسات، إلا إذا كانت الكراسات تجدد بدون انقطاع، وهو ما يهدم الرأي القائل بأن الفنان كان يقتدي بنماذج ثابتة لا تتغير، فرغم استخدام "كراسة النماذج"، إلا أن هذا الفن يتجلى فيه تنوع النقوش، وكذلك المقابر بما تحتويه من تصوير للآدميين والنبات والحيوان، والأنشطة التي يقوم بها الإنسان، فنجد الموضوعات ملتزمة بالتقاليد الدينية.

ونجد الفنان قد اتسم بالمرونة، وخاصة عندما جمع بين الموضوعات، فنراه يمزجها، ويفصلها، ويبدلها، ويقطعها كما يدخل فيها أحداثاً جديدة طريفة رومانية كانت أو فكاهية [2].

---

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠، ص٨٧٤.

(٢) ديروش، ك.: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس، أحمد رضـ، مراجعة عبد الحميد زايد، القاهرة، ١٩٩٠، ص١٤٠.

٥- الفن المصري فن جماعي مجهل الصانع:

لم يهتم الفنان المصري بتسجيل وحفظ اسمه على أعماله لسببين، أولهما حتى تعود الروح إلى صاحبها ثانية دون أي عوائق. حيث كانوا يعتقدون أن الصورة تولد الحقيقة، وأن تمثيل الشخص الميت على أي صورة حتى لو كانت مجرد رسوم وعلامات هيروغليفية من شأنها أن تفعل به فعل السحر، فيعود ثانية للحياة.

والسبب الآخر، هو أن الفنان أو المصور المصري القديم، لم يكن أكثر من عامل متواضع، يعمل كغيره من العمال، فليست له الصفة في أن يتساوي والملوك، والكهنة، والوزراء، وموظفي البلاط[١]. فإن الفنانين الذين لا يدركهم حصر، تركوا من الآيات ما يشهد بنبوغهم مع عدم تخليد أسمائهم باستثناء واحد هو "أمن - واح -سو" صاحب المقبرة رقم ١١١ بطيبة، التي قام هو بتصويرها. وكذلك عرف الفنان المهندس "أمنوحتب" الذي بنى هرم سقارة لأنه أمير

٦- هدوء الحركة ووقار الملامح:

اتسمت الفنون المصرية بطابع الجد والهدوء والوقار حيث كان التصوير المصري القديم كان قريب الشبه من الكتابة المصرية القديمة، حيث كان الفنان ذا اتجاه تخيلي، ولم يكن ذا اتجاه واقعي، فكان أقرب إلى التكوينات البسيطة، الأقرب إلى التكوينات الرياضية، مما جعله أقرب إلى الطابع الزخرفي.

فقد أدت العقائد الدينية إلى التمسك بالوضعة الجانبية للوجه، وجمود الأوضاع، والتكرار والترديد، وتشابه التكوينات والبعد عن المنظور. كما أننا لا نجد أبداً خطاً يحدد الأفق أو يمثل خلفية لإحدى اللوحات سواء أكانت خلفية ملونة أم خلفية تمثل منظراً معيناً، ولا نلمح تطبيقاً لطريقة المنظور الجوي أو لتناقص أهمية وحدات المنظر، أو تظليل بالألوان المتدرجة أو التجسيد الذي يبرز القوام

(١) دبروش، ك.: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس، أحمد رضا، مراجعة عبد الحميد زايد، القاهرة، ١٩٩٠، ص٣٠.

إلا في حالات نادرة. كل هذه الأشياء أدت إلى تحلي المقابر بمظهر الهدوء والوقار مع الرسوخ والثبات.

٧- قوة الخط:

كان الفنان المصري القديم يؤمن بأن أسلوب الفن التشكيلي التجريدي خالي من الحيل الخداعة، حيث يري أن الوضوح هو الأسلوب الأسمى والطبعي.

ومن هنا كان للخط دور أساسي في هذا الفن، حيث يعطي الموضوع الوضوح والإيقاع الديناميكي لأنه يمكن أن يدل على يد فنان متمكن، كما يؤكد الحركة والإيقاع المطلوب (١).

ويؤكد بتري (٢). بكون أن للمصريين دائماً سهولة كبيرة في استعمال الخطوط وأن لمسات الفرشاة الطويلة الحرة، كانت ترسم بطول الحائط كله. وغالباً ما تذهب حتى آخر الشكل بدون أن ترفع يد الرسام، وحتى بدون رجفة أو رعشة أو تردد.

١/٢/٢- طرق وأساليب المعالجات الفنية للزخرفة الجدارية عند المصري القديم:

رغم ما تبدو عليه الآثار المصرية بأتسامها بطابع عام للنظرة الأولي بسبب اتصالها الشديد بالديانة، إلا أن الباحث المتأمل والفاحص للأعمال الفنية سيجد أن لكل عصر، بل لكل أسرة في مصر تقريباً أسلوبها الفني الخاص الذي يميزها الفنان وقد فضل المصري القديم النقش لجدران المعابد والمقابر الملكية على أسلوب التصوير الجداريه لأن النقش أبقي على مر الزمان وفيه تبدو الأشكال مجسمة بعض الشيء، ثم لونت بعد ذلك بالألوان الواضحة الثابتة، مما جعل النقش المصري يجمع في الحقيقة بين فني النقش والتصوير معاً. وقد كان

(١) Read, Herbiet, The mining of art, Feber and Fabei, London, 1951, P:51.

(٢) Petiie. Flinders, The Arts and Crafts of Ancient Egypt, Lonodn, 1926, P 101

للمصري القديم ثلاث طرق يقوم باستخدام أحدها في تنفيذ النقوش الزخرفية وهي:

أولاً: أسلوب تنفيذ الزخرفة ذات النقش البارز:

ويقوم الفنان في هذا الأسلوب بالهبوط بمستوي الأرضية عن مستوي أشكاله الزخرفية المنقوشة سواء كانت رسوماً معينة أو نصوصاً مكتوبة، مع ملاحظة وجود درجات مختلفة من بروز النقوش تعتمد علي عدة اعتبارات منها:

أ- **المساحة العامة للمنظر:** فكلما كان المنظر كبير المساحة، والأشخاص تشغل مساحات أساسية فيه، وجب زيادة بروزها حتى يسهل لعين المشاهد إدراك هذه الأجسام عن طريق الظل والنور الخفيف الذي يتكون نتيجة هذا البروز.

ب- **مساحة مجال الرؤية:** فهناك صلة كبيرة بين بروز الأجسام المنقوشة وبين مكان مشاهدة اللوحة فكلما ابتعد المنظر عن عين الرائي، كلما وجبت زيادة بروز عرض منطقة الظل والنور المتكون حول الخطوط الخارجية للأجسام. أما إذا كان مجال الرؤية صغيراً فلا حاجة لزيادة بروز الأشكال لقرب مكان وقوف المشاهد وإمكانية رؤية التفاصيل المختلفة بسهولة (١).

ج- **الأسرة التي نفذت فيها اللوحة:** فنجد أن مستوي بروز النقوش المنفذة على جدران المعابد والمقابر المصرية القديمة اختلف باختلاف بعض المثاليات والتقاليد خلال الأسر المختلفة، فمثلاً في أوائل عصر الأسرة الثالثة كانت النقوش قليلة البروز ثم مالت في نهاية هذه الأسرة إلى البروز الكبير نتيجة للتشبع والتطور في الحياة الحضارية. وكذلك ازداد امتلاء النقوش

---

(١) صالح، ع.أ: تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الأول، العدد الخامس، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص٣٣٤.

وبروزها في أوائل عصر الأسرة الرابعة زيادة كبيرة ومع تقدم الفنون في أواسط الأسرة الرابعة، تقدمت أيضاً تلك النقوش وتعددت أنواعها، فظهر منها قليل البروز ولكنه متطور عما في الأسرة الثالثة، وكذلك ظهر نقش ممتلئ مرتفع البروز متطور عن نقوش أوائل الأسرة الرابعة، أما في الأسرة الخامسة فقد مالت النقوش إلى البروز المتوسط، ثم عاد مرة أخرى في الأسرة السادسة إلى طابع الامتلاء تبعاً للتقدم والازدهار الذي مر بحياتهم.

أما في الدولة الوسطي فقد عاد هذا الفن إلى النقوش قليلة البروز خاصة في الأسرة الحادية عشرة، ثم ازداد ارتفاعه قليلاً خلال الأسرة الثانية (١).

أما في الدولة الحديثة فقد مر فن النقش بأربعة مراحل (٢): بدأت منذ أواخر عصر الأسرة السابعة عشرة، وامتدت وتميزت مظاهرها حتى أواسط عهد الفرعون تحوتمس الثالث وتميزت هذه المرحلة بالاتزان، وكانت نقوشهم قليلة البروز متقنة التفاصيل. وامتازت المرحلة الثانية بمزيد من الدقة ورغبة في التعبير عن مظاهر الترف الذي انعكس على زيادة بروز النقوش (وقد بدأت هذه المرحلة من أواخر عهد تحتمس الثالث واستمرت حتى نهاية عهد أمنحوتب الثالث) وفي المرحلة الثالثة (عهد إخناتون وثورة العمارنة الفنية) أهمل النقش البارز كلية – عدا حالات نادرة – واكتفي بالنقش الغائر.

ثم عاد النقش البارز مرة أخرى في عهد توت عنخ آمون وكان يميل نحو المرحلة الثانية من الأسرة الثامنة عشرة، أما مرحلتها الرابعة فبدأت منذ أوائل الأسرة التاسعة عشرة وامتدت بها حتى نهاية الرعامسة، حيث ظهرت النقوش المتوسطة البروز بما يقارب تقريباً عهد أمنحوتب الثالث وربما أقل قليلاً، إلا أنه أهمل مرة أخرى – عدا حالات قليلة – في عهد رمسيس الثاني لأسباب خاصة واكتفي بالنقش الغائر، وأسفر ذلك في الأسرة العشرين والحادية

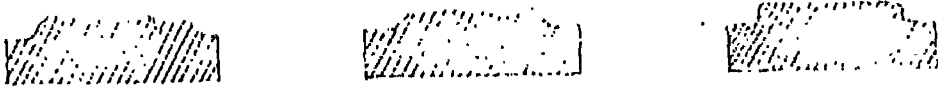
(١) شريف، ص.ح.ن. "الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في لتصوير الجداري"، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٦، ص٦١: ٦٢.

(٢) صالح، ع.أ: "الشرق الأدنى القديم" مكتبة الأنجلو، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٣، ص٢٤٩.

والعشرين ثم عاد النقش البارز في الظهور في العصر الصاوي، في بروز يماثل بروز النقوش في الدولتين القديمة والوسطى (أي تطورت النقوش بين الخفيف والمتوسط) وهذه أهم الأنواع في النقوش الجدارية – التي أمكن حصرها – على جدران المعابد والمقابر الملكية في مصر القديمة [١]:

١- من ناحية إعداد الأرضية:

أ- **الأرضية المستوية**: وتتم عن طريق تحديد النقوش، ثم يبدأ الفنان في الهبوط بكل سطح الأرضية الخلفية وتسويتها تماماً، ويتم هذا الأسلوب في الأعمال المعنى بها.



ب-**الأرضية المسلوبة**: وتتم عن طريق تحديد الفنان للخطوط الخارجية لنقوشه، ثم الغور بالخلفية (الأرضية) حول الخطوط الخارجية للنقش ثم سجلها متدرجة إلى أعلى بعد مسافة مناسبة، فتعطي للنقوش إحساساً –خادعاً– بالبروز عن السطح، وهذا الأسلوب يتم – غالباً – في الأعمال الأقل جودة عن الأسلوب السابق.



أرضية مسلوبة تعطي إحساساً بالنقش البارز

(١) شريف، ص.ح.ن: "الفن المصري القديم وأثره على الشخصية المصرية في التصوير الجداري" رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٦، ص٦٣.

ومن ناحية أخرى يمكن اعتبار هذا الأسلوب في النقش هو أمراً وسطاً بين الحفر البارز عن السطح وأسلوب الحفر الغائر، أما إذا كانت الحواف الخارجية للنقوش مسلوبة إلى مسافة بعيدة فوق الأرضية أمكن اعتبارها في هذه الحالة من أساليب الحفر البارز.

أما إذا كانت حافة الأرضية مسلوبة بمقدار بسيط أو متقارب بين كل من حافة النقش ومستوي الأرضية، فهنا يصعب تصنيفها تحت أي من الأسلوبين، فهي أقرب إلى تصنيفها في "الحفر البارز الغائر".



مثال لنقوش مسلوبة الحافة لكل من الأرضية والنقش معاً بمقدار متقارب

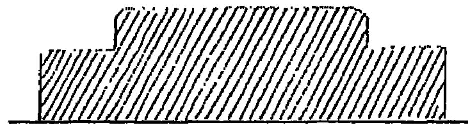


نقش محفور غائر على هيئة خطوط

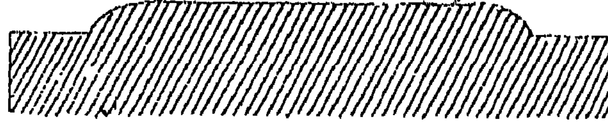
٢- من ناحية حافة النقوش:

نجد أنه كلما اختلفت أساليب إعداد الأرضية، اختلفت كذلك طريقة تنفيذ أشكال حافات النقوش البارزة ومن الممكن - تقريباً - تصنيف طريقتين في إعداد حواف الخطوط الخارجية للنقوش البارزة وهي:

أ- **نقوش ذات الحافة العالية:** وتتم عن طريق لف حرف أو حافة الجزء العلوي من النقوش البارزة خاصة حواف الخطوط الخارجية للنقش وهذا الأسلوب يعطي انطباعاً يعلو البروز كما يعطي مظهراً أقوي بالصلابة والوضوح وإن كان ذلك على حساب جودة النقوش وجمال تجسيمها.

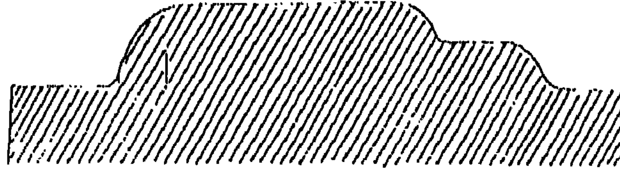


ب-النقوش ذات الحافة المسلوبة: وتتم عن طريـق لـف الحـرف أو الحافة الخارجية للنقش بكامله لإعطاء الإحساس باستدارة النقـوش، وهذا الأسلوب أكثر دقة وجودة من الناحية الفنية، كما يحتـاج إلـى جهد ومهارة أكثر من أسلوب الحافة العالية للنقوش.



٣- من ناحية مستويات النقوش:

أ- النقوش ذات المستويات المتعددة: وتتم عن طريق تعدد المستويات (مستويين أو أكثر) حسب ما تمليه طبيعة النقوش. وهذا الأسـلوب بالطبع من أجود أساليب الحفر البارز الذى أعطي أجود النتائج فـي الأعمال المصرية القديمة.



ب- النقوش ذات التفاصيل الغائرة: تتم عن طريق عمل تفاصيل النقوش بأحدث خطوط غائرة، غالباً ما تكون "مسلوبة" وأحيانـاً تكـون مجـرد تفاصيل غائرة الخطوط، وهذه الطريقة تعتبر أقل جودة من السابقة.



ثانياً: أسلوب تنفيذ الزخرفة ذات النقش الغائر:

يختلف هذا الأسلوب في النقوش عن الأسلوب السابق في أن نقوشه تبدو غائرة عن السطح. ولهذا الأسلوب عدة مميزات وهي:

١- أنه أقل في الجهد والتكلفة حيث يتم تسوية السطح بأكمله مرة واحدة. إذ لا يحتاج إلي فنان في ذلك بل مجرد عامل ماهر يقوم بأداء هذا العمل.

٢- وجود النقوش في وضع غائر يؤمنها ضد المؤثرات الجوية، خاصة الرياح وما تحمله من رمال وأتربة وعوامل تعرية.

٣- تعطـي الخطوط الخارجية للأجسام ظلالاً عميقة على النقوش فتساعد على زيـادة تبايـنها مع الضوء العام الذي يغمر السطح كله، وهذا التباين في الضوء والظلال يساعد على وضوح المنظر، لذلك يستخدم هذا الأسلوب بكـثرة في الواجهات الخارجية للمعابد. كما استخدم أيضاً على الجدران الداخـلية لـلمعابد والمقابـر في الدولة الوسطي، وخلال عهد إخناتون، ورمسيس الثاني إلى آخر الحضارة المصرية القديمة.

٤- صـمود هـذه الطريقة أمام أي نوع من التخريب أو الإزالة لتسجيل نقـوش غيـرها، حيث يجب على الفنان في هذه الحالة كشط طبقة كـبيرة ذات سـمك كـبير، حـتى يصل إلى أعمق جزء غائر في الـنقوش، ثم يسوي السطح حتى يمكن أن يبدأ فيه الحفر من جديد، وذلك عكس النقوش البارزة سهلة الإزالة وتسوية السطح من جديد.

فقـد بـلغ رمسيس الثالث (الأسرة ٢٠) في عمق نقوشه الغائرة – حفظاً لأعماله من الاغتصاب – حتى أعماق تصل إلى ٢٠ سم(١). وتنفذ النقوش الغائرة – أيضـاً – على الجدران بعدة أساليب مختلفة الأداء سواء ذلك من ناحية شكل الفنان التي تحيط بالخطوط الخارجية للنقوش أو بأسلوب الفنان نفسه عن طريق مستويات النقوش:

---

(١) شبرين، ص. ج. ر.: الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٦.

١- من ناحية حافة الخطوط الخارجية:

أ- الحافة المستقيمة: وتتم عن طريق تحديد النقوش، ثم تغور الخطوط الخارجية للنقوش إلى العمق المطلوب، على شكل خطوط عمودية ذات حافة رأسية مستقيمة، وهذه الطريقة تستخدم في أغلب الأعمال الجيدة المعتني بها من أسلوب النقش الغائر لأنها تعطي ظلالاً عريضة وقوية على حافة الخطوط الخارجية للنقوش المحفورة.



ب-الحافة المائلة للخارج: وتتم عن طريق تحديد النقوش، ثم تحفر الخطوط الخارجية للنقوش إلى العمق المطلوب، على شكل خطوط مائلة، وهذه الطريقة تستخدم في حالة النقوش على المساحات الصغيرة، حتى لا تضيع التفاصيل الدقيقة القريبة من حدود الخطوط الخارجية تحت مناطق الظلال العريضة في حالة استخدام الحواف المستقيمة، وهي طريقة سهلة الأداء.

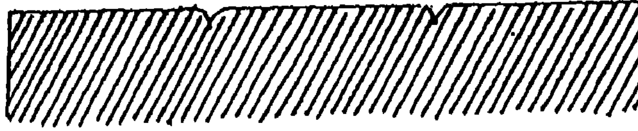


٢- من ناحية أسلوب الحفر الغائر:

أ- النقوش الغائرة ذات المستويات المتعددة: تتم عن طريق تعدد المستويات (مستويين أو أكثر) حسب ما تمليه طبيعة النقوش نفسها. ومن الطبيعي أن يكون هذا الأسلوب قد استخدم في أحسن وأجود الأعمال لأنه يعطي أجود النتائج وأجملها.



ب- **النقوش ذات التفاصيل الغائرة:** ويقوم الفنان بتنفيذ هذه الطريقة من تنفيذ تفاصيل نقوش غائرة بإحداث خطوط غائرة أحياناً تكون مسلوبة، وفي أحيان أخرى تكون مجرد تفاصيل غائرة للخطوط، وهذه الطريقة أقل جودة بطبيعة الحال من الأسلوب الأسبق ذي المستويات المتعددة. فقد نفذت في أغلب الحالات المتعجلة.



والجدير بالذكر أن كلاً من الأسلوبين (النقش البارز والغائر) يعتمد كثيراً على الدقة والمهارة والبراعة في الأداء، والدليل على تلك الأشياء، ما تزخر به الآثار الفنية للفنان المصري القديم عدا ما تم تنفيذه في تعجل وعدم عناية في عهد رمسيس الثاني التي أثرت على دقة الخطوط الخارجية وسلامة النسب وكذلك توافقها الفني والجمالي.

ثالثاً: أسلوب تنفيذ العجائن الملونة:

وفيها يعمد الفنان، بعد تسوية السطح، إلى حفر نقوشه إلى عمق غائر مراعياً أن تكون هذه النقوش المحفورة على شكل كوابل متجاورة، ثم عليه بعد ذلك أن يملأ هذه النقوش الغائرة بعجائن من الجص الممزوج بالجير المطفي والرمل الناعم الممزوج بالألوان المناسبة، وتشكيل هذه العجائن وتجسيمها وهي لينة حسب الشكل المطلوب، أو أن يملأ بها فراغ النقش وتترك حتى تجف، ثم يحفر تفاصيلها بالأزميل. وبذلك يصبح النقش في غير حاجة إلى التلوين.

وقد استخدمت هذه الطريقة خلال الدولة القديمة، خاصة في بعض الأبواب الوهمية في مقابر النبلاء في الأسرة الرابعة، ولكن سرعان ما أهملت هذه الطريقة بعد ما تبين أن هذه العجائن كثيراً ما تتساقط بمرور الزمن، فتبدو

النقوش الغائرة ثم الكوابل المتجاورة مشوهة الشكل، في حين تساقط الألوان عن الأسلوبين السابقين لا يذهبان برقة أو جمال النقوش أو حتى وضوحها فإن البقاء والدوام والخلود، من الأمور الهامة جداً التي يسعى إليها المصري القديم في نقوشه ضمن ما يسعى وقد تبين إن المصري القديم يصل بعدة خطوات لتنفيذ هذه الاعمال.

خطوات تنفيذ النقوش على الجدران:- (١)(٢)(٣)

من واقع مشاهدة أعمال النقش ونتائجه على الجدران، ومن خطوات التنفيذ التي لم تتم، ومن الرسوم المسجلة التي تبين خطوات تنفيذ النقوش على الجدران في بعض المقابر، ومن دراسة المراجع الفنية المتخصصة يمكننا أن نتصور خطوات التنفيذ حسب الآتي:

١- تسوية سطح الجدران:

فسواء كان الجدران مبنياً بقطع الأحجار، أو كانت جدران المعبد أو المقبرة محفورة في باطن الصخور، نجد أنه على الفنان أن يعمل أولاً إلى تسوية سطح جدرانه. وقد وجدت عدة طرق أو وسائل لتنفيذ ذلك وهي:

أ- إذا كان الحجر المستخدم في البناء أو حجر الجبل المحفور فيه المعبد أو المقبرة من النوع الجيد، كان عليه أن يسوي الجدران بالأزميل، فإذا كان الحفر سينفذ بأسلوب الحفر الغائر، فعليه صقل السطوح وتنعيمه بحك الجدران ببلاطات من حجر أكثر من جحر الجدران نفسها، وأحياناً ما

---

(١) صالح، ع.أ: "الشرق الأدنى القديم" الجزء الأول، مكتبة الأنجلو، الطبعة الثانية، ١٩٧٣.

(٢) صالح، ع.أ: "الشرق الأدنى القديم" (الفنون – موقعتها وأساليبها في تاريخ الحضارة المصرية)" المجلد الأول، العدد (٤، ٥)، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مكتبة نهضة مصر.

(٣) شريف، ص.ح.ن: "الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري" رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٦، ص٧٢.

يستخدم الرمل الناعم المبلل بالماء مع بلاطات الحجر للحصول على جدران ناعمة مستوية مصقولة.

ب- وأما إذا كان الحجر من النوع الرديء فإننا نجد في الكثير من الأعمال المتقنة، أن المصري القديم قام بتغطية الجدران ببلاطات سميكة من حجر جير، مثل الحجر الجيري الأبيض الناعم المجلوب من محاجر طرة. ثم تسوي بالطريقة السابقة.

ج- في بعض المعابد أو المقابر المحفورة في الصخور عندما يكون الحجر هشاً أو رديئاً بالنسبة لتقبل النقوش عندما يكون الفنان يغطي السطح كله أو مساحات كبيرة منه بطبقة من الجص السميك، ويسوي سطحها تماماً، أو يكاد. وأحياناً ما يغطيها بطبقة من ملاط "الأفرسك المصري".

ويتكون ملاط الأفرسك المصري من:

- جير مطفي نام ومصفي.
- جبس جيد ناعم.
- مسحوق ناعم من الرمل الأبيض، أو مسحوق ناعم من الحجر الجيري الجيد الأبيض.
- طفل ناعم مصفي (قد يكون طيناً أسوانياً، أو أنواعاً جيدة من طمي النيل، أو الأنواع الناعمة التربة من طين قاع الترع والقنوات المائية الزراعية).
- مدقوق ناعم من تبن القمح أو ساس الكتان.
- نسبة بسيطة من مادة لاصقة (قد تكون الصمغ النباتي أو غراء الجلد).

ولإعداد عجينة الملاط تتم بإتباع الخطوط التالية:

١- اختيار أجود الخامات وأنعمها.

٢- نضع كل الخامات في الماء (عدا الجبس لمدة طويلة حتى تنعم وتتخمر.

٣- تصفية هذه الخامات من خلال مصافي ضيقة العيون.

٤- تمزج المخلوطات طبقاً لنسبة إعداد خاصة قبل الاستخدام مباشرة – على أن يكون الجبس أخر المخلوطات – حيث تختلف النسب الداخلة في تركيب العجينة حسب قوة وصلابة وشدة امتصاص حجر الجدران.

٥- تدهن على السطح بتأن حتى يتكون على السطح الطبقة المطلوبة، ثم يصقل سطحها جيداً بقليل من الماء.

٦- تترك الطبقة حتى يتم جفافها.

٧- بعد ذلك تكون طبقة ملاط الأفرسك مستعدة لتقبل عمليات النقش أو التلوين.

ومن هنا وبعد ان تم تجهيز الجدار يبدأ الفنان في وضع التصميم العام لنقش الجدران .

٢- وضع التصميم العام لنقش الجدران:

بعد تسوية السطح وإعداده لتقبل النقوش، يقوم الفنان بما سوف يتغطى به السطح من عناصره وفق تصميم عام يحدد أماكن ومساحات وأبعاد كل منظر، وكذلك تحديد موضوع المنظر الواحد، والأشخاص المكونة له وملابسهم وأهميتهم وما يصاحب ذلك من اعتبارات تصميمية.

ومن المتوقع أن تتم هذه التصميمات بمعاونة كل من مجموعة من الفنانين الدارسين للتقاليد وبالتعاون من مجموعة من الكهنة العارفين بالأصول الواجب مراعاتها في هذه التصميمات.

ومن المتوقع أيضاً أن تحظى هذه التصميمات في النهاية على موافقة الملك أو الشخصية الكبيرة المسئولة عن عملية إقامة المعبد أو المقبرة وبعد وضع الفنان لتصميماته يبدأ في رسم تلك النقوش .

٣- رسم النقوش:

وبعد الاتفاق على التصميم العام لمنظر الجدار، يقسم السطح العام إلى أقسام رئيسية تتفق مع مساحات وأبعاد المناظر التي ستنفذ على الجدار، فمثلاً إذا كان السطح متسعاً وكبيراً، نري أن الفنان يعمد إلى تقسيم السطح إلى عدة صفوف أفقية، يعلو بعضها فوق بعض، كل صف يبدأ على الخط الأفقي الذي نسميه خط الأرض.

ثم يعود الفنان ليقسم الصف الواحد إلى عدة أقسام متجاورة، غالباً ما يفصل بين هذه المناظر المتجاورة بأعمدة رأسية من الكتابات الهيروغليفية، وتعتبر هذه النصوص جزءاً أساسياً من تصميم المنظر نفسه.

ويستخدم الفنان في تقسيم السطح إلى صفوف وأقسام خيط كتاني رفيع مندي بالماء وممزوج بلون مخالف للون الجدار وفي الغالب ما تكون المفرة الحمراء وللمحافظة على عمودية الخطوط الرئيسية كان يستخدم (الشاغول) وهو ثقل معدني يثبت في نهاية الخيط، عندما يدلي يعطي اتجاهاً رأسياً تماماً.

وبعد تقسيم السطح إلى أقسام رئيسية مختلفة حسب تصميم مناظر يبدأ في رسم أشخاصه ومناظره، وكتابة أعمدة النصوص المصاحبة لها مستخدماً في ذلك أنواعاً من الفرش بأحجامها قد تكون عيداناً نباتية رفيعة وبعد ان قام ذلك الفنان برسم نقوش يتحول إلي مرحله أخرى وهى تصويب وتعديل تلك النقوش .

٤- تصويب وتعديل النقوش:

ثم يقوم الفنان بالتصويب والتعديل في بعض الحركات أو الاتجاهات مستخدماً في ذلك لوناً أسود. حتى يسهل عليه تميزه عن اللون الأحمر ثم يبدأ بعد ذلك في التنفيذ .

٥- تنفيذ النقوش:

أ- **في حالة النقش البارز:** بعد تحديد الخطوط الخارجية للنقوش، وتعديلها بالخطوط السوداء، يجب على الفنان أن يهبط بمستوي الأرضية إلى العمق المطلوب، حيث يتوقف مستوي بروز الأشكال على مستوي انخفاض الأرضية. ويستعمل الفنان في إزالة طبقات الأرضية أزميلاً من النحاس ومطرقة صغيرة من الخشب، وبعد إزالة كل طبقة الأرضية كان على الفنان تسوية وصقل الأرضية جيداً. هذا ما كان يتم عمله في الأعمال الجيدة، أما الأعمال التي تقل العناية بها، فنلاحظ عدم الاهتمام بتسوية السطح حيث يتم الهبوط بوضوح حول الأجسام ثم يدرج هذا الهبوط ويسلب إلى أعلى كلما بعدنا عن الجسم،لأن في هذه الطريقة اقتصاداً للوقت والجهد، وإن كان ذلك على حساب الدقة والإتقان وجمال المنظر. وبعد ذلك يقوم الفنان بتشكيل أجسام أشخاصه بالحفر الدقيق سواء من ناحية حواف خطوطه الخارجية، أو تفاصيله الداخلية أو مستويات الحفر المنقوش اما في حالة النقش الغائر فنجد اختلاف في اسلوب التنفيذ.

ب- **في حالة النقش الغائر:** بعد الانتهاء من تحديد الخطوط وتصويبها بالخطوط السوداء يقوم الفنان مباشرة في حفر نقوشه، بدءاً بحفر الخطوط الخارجية للأجسام إلى العمق الغائر المطلوب، ثم يتجه في الدخول بالحفر ناحية الأجسام، مع ملاحظة أن عمق النقوش قد لا يكون موحداً في جميع أجزاء المنظر، فقد تكون النقوش عميقة

بالنسبة للأجسام الأساسية الكبيرة بحيث تتناسب مع كبر مساحتها، بينما نقوش الأجسام الصغيرة والكتابات عادة ما يكون عمقها على مسافة أقل حتى تعطي تناسباً مقبولاً بين الجسم والظل الساقط عليه حسب أهمية أجزاء المنظر. ثم يقوم الفنان في حفر التفاصيل الداخلية بما يتناسب مع التجسيم المطلوب، حيث يستخدم الدقماق الخشبي في الطرق على مجموعة مختلفة من الأزاميل النحاسية ذات السنون المشكلة بما يتوافق مع التجسيم المطلوب، وقد استعمل أزاميل أثقل للحفر على الأحجار شديدة الصلابة كالبازلت.

٦- تلوين النقوش والنصوص:

المرحلة الأخيرة لإنجاز هذا العمل هو تلوين النقوش والنصوص ويتم ذلك في الخطوات التالية:

يغطي السطح بطبقة رقيقة من جص أبيض ناعم، وبطبقة مجهزة من طلاء أبيض نطلق عليه "طلاء الفرسك المصري" وهو خلاف ملاط "الفرسك المصري" السابق الإشارة إليه، والذي يتكون من:

- جير مطفي أبيض ناعم ومصفى (يسمي حالياً الجير السلطاني).
- جبس أبيض جيد ناعم (مسحوق).
- مسحوق ناعم من الرمل الأبيض.
- طفل ناعم مصفى (وقد يستبدل بالطين الأسواني) أو أنواع ناعمة جيدة من طمي النيل).
- نسبة بسيطة من مادة لاصقة (قد تكون الصمغ النباتي أو الغراء الجلدي).

حيث يدهن السطح كله بالطلاء الخفيف القوام وجهاً أو وجهين حتى يتكون على السطح طبقة رقيقة، تصل حوالي ملليمتر. ثم تترك حتى الجفاف، لتكون طبقة رقيقة تستقبل الألوان المائية المختلفة التي يستخدمها الفنان في تلوين نقوشه. والألوان التي يستخدمها الفنان المصري القديم كلها عبارة عن مساحيق لونية طبيعية المصدر، أي مأخوذة من التربة وأحجار من الجبال أو الأرض حتى يضمن لألوانها الثبات.

وتمزج هذه المكونات بالماء وقليل من الجير الأبيض المطفي المصفى مع قطرات من الصمغ النباتي لتثبيتها مؤقتاً، حيث إنه بمرور الزمن تلتصق بالجير والجص الموجود في طبقة طلاء الجدار وتتحول ببطء إلى مادة صلبة لا تتأثر إطلاقاً بالماء. (عن طريق تحويل الجير والجص إلى كربونات كلسيوم بتفاعله البطيء مع غاز ثاني أكسيد الكربون الطليق في الجو).

مع العلم أن عملية التلوين تقوم بإخفاء بعض عيوب النقش المجسم، إذ كثيراً ما نلاحظ أنه أحياناً ما يتعدى هذه الخطوط ويرسم لنفسه خطوطاً جديدة لمساحاته اللونية تكون أبعد قليلاً عن خطوط النقش المحفور. فربما كان هذا دليلاً في حد ذاته على أن الفنان الذي يقوم بعملية التلوين هو فنان آخر متخصص في هذا المجال، وهو غير الفنان الذي قام بعملية حفر النقوش وتجسيمها. وقد لوحظ أن إختلاف الأسر كان يؤدي إلي اختلاف الأساليب استجابة للأحداث التي تمر بها البلاد .

١/٢/٣ – تطور الفن المصري القديم خلال عهد الأسرات

تطور أسلوب الفن المصري خلال عهد الأسرات استجابة للأحداث التي تمر بها البلاد، وقد قسمت إلى ثلاث مراحل:

١- الأسلوب الفني في الدولة القديمة.

٢- الأسلوب الفني في الدولة الوسطي.

٣- الأسلوب الفني في الدولة الحديثة.

١- الأسلوب الفني في الدولة القديمة:

أسس الدولة القديمة الملك "زوسر" أول ملوك الأسرة الثالثة، في حوالي سنة ٢٦٥٠ ق.م، ظهرت مصر في عهده بمظهر القوة والتطور والتقدم.

ويستمر حكم هذه الدولة من الأسرة الثالثة حتى الأسرة السادسة ٢٦٥٠ حتى ٢٢٩٠ ق.م.

فبالنسبة للعمارة قد تطور فن تشييد المقابر منذ عهد الملك زوسر، حيث شيد له وزيره وكاهنه "إمحتب" مقبرة مبتكرة في منف، مكونة من ست مصاطب بعضها فوق بعض المعروفة "بالهرم المدرج شكل(٥٤). ولم يكتف "إمحتب" بهذا الابتكار من حيث تصميمه، بل استبدل اللبن بالحجارة في تشييد هذه المصاطب. وبهذا يعتبر الهرم المدرج أول عمارة حجرية ضخمة في تاريخ العمارة المصرية وتاريخ العمارة في العالم كله.

ويظهر التجديد والابتكار أيضاً في مجموعة "المباني الجنائزية والمعبد الملحق بالهرم، حيث استنبط "إمحتب" من نبات البردي أنصاف أعمدة حجرية متصلة بالجدار. شكل (٥٥)، ، كما حافظ على محاكاة الأعمدة الخشبية في أحجار سقف بهو المدخل، ومن هنا كان اسم "إمحتب" أول اسم لفنان عرف اسمه في تاريخ البشرية.

وتطور فن تشييد المقابر الحجرية هرمية الشكل، حتى بلغ قمته في الفخامة والروعة في عهد ملوك الأسرة الرابعة (خوفو وخفرع ومنقرع) حيث تميزت بالضخامة إذا ما قورنت بالهرم المدرج، وأيضاً لم يعثر على أهرامات بهذه الضخامة بعد ذلك العهد.

ولا ننسي الأسس التي وضعوها لنظرية "المباني السابقة التجهيز" التي طبقت على مدن بأكملها مثل "خنت كاوس" التي بنيت في الأسرة الرابعة ٢٥٦٥ ق.م. لتأوي عمال بناة الأهرامات ومعابدهم.

أما بالنسبة للنحت، فقد بلغت صناعة التماثيل درجة كبيرة من الدقة في الدولة القديمة. وقد استخدم الفنان في صناعتها مختلف المواد التي وجدها تحت يده. وقد لوحظ أن هذه التماثيل تنحت بدقة من الجهة الأمامية، حيث توضع في سرداب الدفن – لأغراض دينية – أما الأجزاء الخلفية فلا يعتني بنحتها.

وقد ظهرت تماثيله ساكنة تتسم وجوهها بالوقار لتعبر عن جلال وقدسية الفرعون، مثال ذلك تمثال الملك زوسر، شكل (٥٦)، الذي يبدو فيه بالحجم الطبعي، ويبدو فيه سن متقدمة، جالساً ويده اليمني موضوعة على جسده، أما اليسرى فموضوعة على ركبتيه، ويتسم وجه هذا التمثال بطابع الصرامة ووقار الملك، كما يظهر به آثار ألوان [١].

وقد جرت العادة في الدولة القديمة، على تلوين التماثيل المصنوعة من الحجر الجيري، بحيث تلون أجسام الرجال باللون الأحمر البني، وأجسام النساء باللون الأصفر، ويرجع ذلك لتعرض الرجال لأشعة الشمس خارج المنزل، بينما تحتفظ المرأة ببياض بشرتها، ومثال ذلك تمثال (الأمير رع حوتب والأميرة نوفرت) شكل (٥٧)، اللذان صنعا في أوائل عهد الأسرة الرابعة، حيث يتأكد لنا مدى التقدم الفني في تلك الفترة، حيث يظهر براعة التعبير عن رشاقة جسم الأميرة الذي لم يستطع زيها الطويل إخفاءه، وقد ساعدت الأعين المرصعة بالأحجار شفافة على إبراز حيوية هذه التماثيل. وجدير بالذكر أن فنان هذه الفترة قد تخير حجر الديوريت الداكن لصنع تماثيله، رغم صلابة هذا الحجر وصعوبة نحته. مما يؤكد التقدم الذي أحرزته الدولة القديمة في فن النحت.

وقد امتاز تصميم هذه التماثيل باستقامة الخطوط وبساطتها، مما ساعد على إبراز الخصائص الأساسية للأشخاص وبوضوح. فقد نحتت وجوهها بوضع واحد دون إظهار أية حركة أو تعبير قد يغير من ملامحه ولم يقتصر صنع التماثيل على الملوك في الدولة القديمة، بل عثر على تماثيل للنبلاء، وقد ظهرت

(١) إسماعيل، ن.: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة السادسة، مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص٨٤.

تماثيل الأفراد أقل هيبة من تماثيل الملوك، في تمييزها بالتعبير والحيوية، مثال ذلك النبيل "كابر Ca-per" شكل (٥٨)، من عهد الأسرة الخامسة ويعرف باسم "شيخ البلد" (١).

وقد ظهر في أواخر الأسرة الرابعة وابتداء الأسرة الخامسة تماثيل لأشخاص في وضع جديد "جالسين القرفصاء" – تصور هذه التماثيل فئة الكاتب – مثال شكل (٥٩)، الذي يمثل كاتباً يحمل لوحة الكتابة وممسكاً قلماً ويلاحظ على وجه صاحب التمثال تعبير يدل على اليقظة والانتباه.

وقد عثر على تماثيل من النحاس لهذه الفترة مثل تمثال الملك "بيبي الأول" أحد ملوك الأسرة السادسة، ومعه تمثال آخر صغير الحجم لأبنه "مون رع".

وجدير بالذكر أن الفنان المصري أظهر مهارة وتقدماً في حفر الصور البارزة على السطوح الصلبة والهشة منذ عصر ما قبل الأسرات، وقد تطور هذا الفن تطوراً ملحوظاً في الدولة القديمة تبعاً للحاجة إلى نقش صور من حياة صاحب القبر اليومية على جدران مقبرته، حتى تنقلب إلى صور حقيقية يتمتع بها في حياته الأخرى.

هذه المناظر، إما أن تكون منقوشة على الحجر، وإما أن ترسم على أرضية من الطين المغطي بالجص ثم تلون. حيث راعي الفنان في تصميماته جمال الخطوط وظهور الطابع الزخرفي بوضوح. وتتميز النقوش الموجودة على جدران المقابر الملكية بالمواضيع الدينية، وفي عهد الأسرتين الرابعة والخامسة، كثر ظهور النقوش البارزة لصور من حياة أصحاب القبور تدل على ثراء كبار الموظفين، فتوضح تلك النقوش صوراً من الحياة داخل المنزل، تمثل الحفلات التي يقيمونها وكيفية إعداد الطعام والشراب. كما نري صوراً لأحداث من الخارج تسجل حياة الزراعة من حرث وحصد وتربية الطيور ورعي الماشية،

---

(١) إسماعيل، ن.: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة السادسة، مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص٨٩.

ونلاحظ ضمن هذه المناظر تسجيلاً مفصلاً للحرف المختلفة، شكل (٦٠)، (٦١)، (٦٢).

<u>أما بالنسبة للتصوير الجداري</u>، فنجد أنه لم يكن شائعاً في الدولة القديمة. ولكن نجد في شكل (٢٩) خير معبر عن سمات التصوير في الدولــة القديمــة، وهذا النموذج جزء من إفريز شهير يبلغ طوله ١,٦ من الأمتــار وعرضــه ٢٤ سنتيمتراً، ويعرف باسم "إوز ميدوم"، هو مصور على طبقة من المــلاط كانــت تعطي جدران مقبرة إتيت في ميدوم المبنية باللبن، ويرجع إلى حوالي عام ٢٧٠٠ ق.م. وهي تعد أقدم لوحة مصورة في تاريخ الفن المصري القديم. وتتميز اللوحة بتحوير أشكال الطيور، وتراصف التكوين، وثقة الفنان في خطوطه التي أدت إلى استخدام الألوان الخالية من التدرج. ويلاحظ أن هذه اللوحة استطاعت أن تؤكــد وظيفتها الزخرفية البحتة. وقد اهتم المصور بشغل الفراغات بحشائش خضــراء فاتحة ذات أوراق رفيعة تبرز الخلفية، وكذلك بأزهار منقطة باللون الأحمر.

ويوضح لنا منظر "عبور الترعة" في مقبرة "تي" شكل (٦٢)، على مدى التكامل بين النقش والتصوير في المفهوم المصري، فيظهر لنا الماء المتمثل في خطوط محفورة متعرجة رأسياً، بينما اكتفوا للتعبير عن شفافية المــاء بتلــوين سيقان الرجال وقوائم الحيوانات، وبدا بوضوح حرص الفنان على التدرج فــي الألوان. وتمتاز هذه للوحة بسلامة التكوين وقوة التعبير. ولكن للأسف لم يصمد من كل ألوان اللوحة سوي المغرة الحمراء على الخلفية الحجرية الناعمة المائلة إلى الاصفرار.

- عهد الانتقال الأول:

ليس من السهل تتبع مراحل تطور الفنون في هذه الفترة، حيــث تتــأثر بالظروف السياسية والاجتماعية وكذلك الزمن كان يختلف، فمنها ما ينتمي إلــى الأسرة العاشرة ومنها ما ينتمي إلى الأسرة السادسة.

فيظهر لنا أسلوب خاص جداً في بعض المقابر بالقرب من إسنا، فبرغم احتفاظها بالموضوعات التقليدية إلا أنها تبرز تفصيلات مهمة وأوضاعاً جديدة، كانت هي طابع التصوير في الدولة الوسطي، مثال شكل (٦٣)، من بداية الأسرة العاشرة، حيث نري حياء مقبرة "خمنحوتبي" في بني حسن، كما نـــري شخصـــاً يغطس، وقد رسمت أشخاص الموضوع الواحد في مستويات عدة داخل الصـــف نفسه.

فقد جاءت اللوحات المصورة رائعة في الفترة الانتقاليـــة الأولـــي، وإن كانت غريبة، فهي على نقيض لوحات الدولة القديمة الشديدة التناسق، ولوحـــات الدولة الوسطي ذات الألوان الأقل عدداً.

ونلاحظ أنه في فترة الانتقال الأولي قد ازدادت فيها زخرفـــة التوابيـــت الخشبية، التي لم تكن في نهاية الدولة القديمة غير رسم عينين في طـــرف أحـــد جوانب التابوت من الخارج وشريط من النقوش حول القمـــة، إذ أضـــيفت إلـــى الزخرفة إبان عهد الانتقال الأول صورة باب مزدان يرمز للحمايـــة، وصـــور القربان المحمول مع نقوش قائمة بمشتملاته، وكانت صنوف القربان تصور قبل ذلك على جدران غرفة الدفن إبان الأسرة السادسة، كما صورت بالمثل العناصر الجديدة من قطع أثاث وأدوات زينة وأسلحة، غير أن هذه الرسوم قد صـــورت داخل التابوت في الدلتا ومصر الوسطي بينما صورت على جدرانه الخارجية في مصر العليا [١].

٢- الأسلوب الفني في الدولة الوسطي:

كانت هذه الدولة مليئة بالأحداث، غير أنه لم يعثر على قطع فنية هامـــة يمكن مقارنتها بالعمارة الفذة والتماثيل العظيمة التي امتازت بها الدولة القديمـــة، وقد شمل حكمها الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة ٢٠٦٥ – ١٧٨٧ ق.م.

(١) عكاشة، ث.: الفن الكصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص٩٠٦.

ويلي ذلك عهد الاضمحلال الثاني من الأسرة الثالثة عشرة إلى الأسرة السابعة عشر ١٥٨٧ – ١٥٨٥ ق.م.

فبالنسبة للعمارة، قد عثر على مقابر هرمية أقل حجماً من مقابر الأسرة الثانية عشرة، وكذلك تواجدت مصاطب للأمراء محيطة بالأهرامات. ولم تستخدم الحجارة في تشييد هذه الأهرام، بل استعمل الطوب اللبن الذي غطي بكساء من الحجارة، ولقد زال هذا الكساء مع الزمن.

شيد ملوك الدولة الوسطي معابد للآلهة المختلفة في الأقاليم، وشاع استعمال المعبد المحاط بأعمدة، كما كثر ظهور الأعمدة المقتبسة من شكل النخيل. ومن أشهر المعابد الجنائزية التي عثر عليها من ذلك العصر معبد "منتوحتب" بالدير البحري ويتميز بمسطحين فوق بعضهما يعلوهما بناء هرمي، شكل (٦٤)، ومعبد "أمنحتب الثالث" الجنائزي في هوارة [١].

ومنذ عهد الدولة الوسطي، كانت تقام مسلتان على جانبي مدخل المعبد، وهذه المسلات تنحت عادة من قطعة واحدة من الحجر وينقش عليها اسم الملك وألقابه. وقاعدة المسلة على شكل مربع، وتضيق جوانبها تدريجياً إلى أن تنتهي بشكل هرمي.

أما بالنسبة لفن النحت، فبقدر ما عثر على تماثيل كثيرة من عهد الدولة القديمة لم يعثر إلا على القليل في عهد الدولة الوسطي، وأحسن ما عثر عليه من تماثيل الأسرة الحادية عشرة تمثال الملك "منتوحتب" الذي يظهر فيه مرتدياً تاج الشمال. شكل (٦٥)، وتشير تماثيل الأسرة الثانية عشرة إلى التطور الذي طرأ على فنان الدولة الوسطي، حيث نحت الفنان الملك على هيئة رجل وليس على هيئة إله، لذلك تنطق وجوه أصحابها بمسحة من القلق، وتعكس التجاعيد الموجودة بجبهاتهم الكفاح والحروب التي خاضوها على سبيل تدعيم المملكة، ومثال ذلك رأس الملك "سيزستوريس" الثالث شكل (٦٦)، الذي حلت به شيماء

(١) إسماعيل، ن.: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة السادسة، مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص٩٩.

الكبر والقلق محل الشعور بالثقة والهيبة والألوهية البادية في تماثيل الدولة القديمة [1]. ويلاحظ أن ما استجد على فن النحت في هذه الفترة، هو ظهور نماذج خشبية يمثل بعضها طائفة العمال وأتباع صاحب المقبرة. وقد بدأت هذه العادة منذ أواخر عهد الأسرة السادسة، ولكنها انتشرت في عهد الدولة الوسطي، ويمتاز بعضها بدرجة فنية عالية، كتمثال الفتاة التي تحمل سلة فوق رأسها، شكل (٦٧)، ذلك كان الاتجاه نحو الفن الشعبي الذي امتاز بالبساطة، ويظهر في شكل (٦٨) تمثال من التماثيل الفخارية الملونة التي ظهرت لحيوان فرس البحر.

وجدير بالذكر، أنه منذ بداية الأسرة الثانية عشرة ظهرت مدرستان فنيتان مختلفتان. هما مدرسة الجنوب ومدرسة الشمال. وقد تميزت مدرسة الجنوب أكثر، حيث كانت ذات واقعية مباشرة، وقوة في التعبير مع خشونة تصل إلى الصرامة، حيث كانت هذه هي صفات الفنانين الذين أنبثقوا من جنس محارب، منتصر كافح قروناً عديدة. بينما قدمت مدرسة الشمال أعمالاً تتسم بالسمو والوداعة والهدوء، فهي من إبداع فنانين خرجوا من شعب رقيق الطباع، عريق الثقافة، نشأ في ظل حكومة قوية مسالمة، ولقد عاشت المدرستان في البداية إحداهما إلى جوار الأخرى، إلى أن انتهي بهما الأمر إلى التقارب واتخاذ طابع عام مشترك بهما، هو إضفاء المثالية على الجمال والميل إلى الأكاديمية، والتحوير في مجال التشريح خاصة، حتى أصبحت هذه السمة المشتركة سمة رئيسية لفن هذه الدولة.

ولكن من الصعب تحديد ما نتج عن هذا الالتقاء بين هاتين المدرستين في فن النحت، بل يسهل ذلك في النقوش البارزة التي زين بها "منتوحتب الثالث" معبده في الجنوب مثال شكل (٦٩)، (٧٠).

(١) إسماعيل، ن.: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة السادسة. مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص١٠٠.

<u>أما بالنسبة للتصوير في الدولة الوسطي</u>، فقد اكتسب مزيداً من المرونة، والحيوية، واللطف، والرشاقة مع إحساس بالجمال الزخرفي – شأنه شأن الفنون الدقيقة – كما حشد عددا كبيراً من الشخصيات في صفوف متعاقبة، بعد أن كان كل صف يخصص في العصور السابقة لحدث أو لعدة أحداث مستقلة. مثال شكل (٧١) الذي يكشف منظر لاعبات الكرة بالمقبرة رقم (١٥) في بني حسن، فبالإضافة إلى قيمته الرياضية فهو يحمل واقعية وجمالاً في خطوط الأشكال برغم جمود القسمات وبساطة تشكيلها.

وقد تحول استخدام الألوان في الدولة الوسطي من الندرة الموجودة بالدولة القديمة إلى الشيوع، بل وإلى منافسة النقوش خفيفة البروز في عصر هذه الدولة ذاتها. وقد تناول التصوير بعض موضوعات النحت في العصور السابقة وعالجها وطورها ليمدها بالخصوبة والثراء، مثل منظر المصارعة في الدولة القديمة الذي صورته الدولة الوسطي في أوضاع عديدة. شكل (٧٢)، (٧٣).

ونري في إحدى مناظر مقبرة الأمير "خنمحوتي" معاصر "سنوسرت الثاني" خادمين يقومون بإطعام وعلين، وجميعهم في أوضاع سليمة إذ صورت المناكب أمامية كما هو شائع عدا منكبي الشخصية الرئيسية اللذين صورا من الجانب وهو شيء غير مألوف[1]. شكل (٧٤)، وكذلك نلاحظ تقدم الفنان في فهم قواعد المنظور، فبدلاً من رسم الكائنات على خط أرضية واحد، نجد أنه يرسم الحيوان الموجود بالناحية اليسرى على خط أرضية مرتفع قليلاً عن المجموعة اليمني، وذلك لإبراز العمق [2].

أما بالنسبة لتصوير الطيور والحيوانات في الدولة الوسطي، فنجد أنها قد فاقت غيرها في ذلك، فهناك مشاهد رائعة لقنص حيوانات الصحاري وكلاب الصيد بمقبرة "خنمحوتبي" ببني حسن، شكل (٧٥)، ولمحه- -ة الطيور في شجرة

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص١٠٩

(٢) اسماعيل، ن.: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة السادسة، مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص١٠٢

السنط، شكل (٧٦)، تلك اللوحة التي توضح مقدرة الفنان المصري وبراعته في محاكاة الطبيعة، حيث وزع الطيور المختلفة على فرع الشجرة ذات الأوراق الدقيقة في تنسيق فني جميل، كما أنه صور الملامح المميزة لهذه الطيور بدقة فائقة، فيظهر الهدهد بألوانه الطبيعية واقفاً بين الطيور.

في خلال الدولة الوسطي بدأت صناعة التوابيت الخشبية بدلاً من التوابيت الحجرية لزهد تكاليفها – إلا بعض المقابر الفاخرة – مما أدي إلى تصوير ما يبغون تصويره ملوناً فوق تلك التوابيت. مثال شكل (٧٧، ٧٨)، حيث تجلي في هذه التوابيت الخشبية المزينة ذوق فني كامن ومهارة عظيمة في تناول الطبيعة الصامتة والتعبير عنها. كذلك استبدل بالنقش الخفيف البروز الملونة – فيما عدا حالة أو اثنين – التصوير الجداري الذي تطور حينئذ حتى أصبح فناً مستقلاً بذاته.

ولاشك أن موقع بني حسن " إقليم الغزال" في مصر الوسطي يحتوي على أهم نماذج التصوير في الأسرتين الحادية عشر والثانية عشر (٢١٠٠-١٨٠٠ ق.م).

٣- الأسلوب الفني في الدولة الحديثة:

كانت الدولة كلها متحدة في عهد الدولة الحديثة تحت حكم ملوك أقوياء، امتد نفوذهم شرقاً وجنوباً خارج حدود الدولة المصرية، مما دعا بعض الكتاب إلى تسمية هذا العهد بالعصر الذهبي.

وتتكون هذه الدولة من الأسرات الثامنة عشرة إلى الأسرة العشرين ١٥٨٠ – ١٠٩٠ ق.م، وكان الفن متقدماً بطبيعة الحال في طيبة نتيجة لحالة الرخاء السائدة، خصوصاً بين طبقة الأمراء وكبار رجال الدولة فشيدوا القصور وزينوها كما أقاموا المعابد للإله. واختار الملوك البر الغربي من النيل لإقامة مقابرهم في الوادي الواقع خلف مرتفعات طيبة الغربية ويعرف باسم "وادي الملوك". كما نحت النبلاء وكبار رجال الدولة مقابرهم في سفح الهضبة، وتميزت

هذه المشيدات بنقوش بارزة وتصاوير جدارية، وصلت إلى درجة كبيرة من الجمال والفخامة.

وبطبيعة الحال، أدت هذه النهضة الاجتماعية التي سادت في عهد الدولة الحديثة إلى نهضة في الفن والصناعة، وإلى ظهور طبقة من الفنانين والصناع تميزت أعمالهم بالجمال والدقة والروعة، ويكاد يكون لكل أسرة في هذا العصر طابع خاص يميزها عن الأخرى. لذلك تشتمل فنون الدولة الحديثة على أساليب وطرز متعددة، فمن العمارة الضخمة إلى المشيدات ذات الوحدات الزخرفية الرقيقة، ومن التماثيل الضخمة الجامدة إلى التماثيل المعبرة الجميلة.

وكذلك اشتملت الدولة الحديثة على عدة نزعات فنية مختلفة وخاصة فن التصوير، حيث ظهرت الكلاسيكية، والتركيبية، الانطباعية والرومانيكية، والواقعية وكذلك الوحشية.

فبالنسبة للعمارة، فقد اهتم ملوك الدولة الحديثة بتشييد المعابد للآلهة في أنحاء الدولة وكان أهمها ما يشيد للإله آمون إله طيبة. وقد شيد ملوك الدول الحديثة المعابد الجنائزية في الضفة الغربية لطيبة، وأهمها المعبد الذي أقامته الملكة حتشبسوت في كنف التلال الصخرية للدير البحري. شكل (٧٩)، وخصصت به جزءاً لعبادة الإله آمون. ويعتبر تصميمه من أروع ما قام به الفنان المصري في فن المعمار.

حيث يتكون هذا المعبد من ثلاثة مسطحات في مستويات مختلفة، وتتصل هذه المسطحات ببعضها بواسطة طريق صاعد ينتهي عند السطح التالي، على جانبي الطريق الصاعد رواقان بهما أعمدة، وينتهي السطح الأخير بجسم الجبل الذي نحت فيه قدس الأقداس. نجد أن الذي قام بهذا العمل العظيم، هو مستشار الملكة ووزيرها "سنمت".

وقد وصلت طيبة إلى قمة مجدها في عهد الملك "أمنحتب الثالث"، حيث كانت عبادة الإله آمون على نطاق واسع، فشيد الملك معبداً في الأقصر للإله

آمون وزوجته "موت Mut" وابنهما "خنسو Khonso" شكل (٨٠)، وقد أضيفت له بعض الأجزاء في عهد الملك "رمسيس الثاني"، حيث يعتبر هذا المعبد فخر العمارة المصرية في عهد الأسرة الثامنة عشرة. فهو يعتبر بداية للمعبد المستطيل الذي تقع أجزاؤه على محور واحد، كما تتميز أعمدة هذا المعبد بجمال خطوطها وشكلها المستوحى من نبات البردي.

وكانت بداية إضاءة بهو الأعمدة المغطي في عهد الأسرة التاسعة عشرة، وذلك بجعل الصفين الأوسطين من الأعمدة المقامة على محور الأوسط أعلى قليلاً من أعمدة الصفوف الجانبية بحيث يسمح الفراغ الناتج من التباعد بين السقفين بترك فتحات للإضاءة والتهوية، شكل (٦).

وتمتاز العمارة في عهد الدولة التاسعة عشرة بالضخامة، ويتضح لنا ذلك في هذا البهو الذي يبلغ طوله أربعة وثمانين متراً وعرضه أربعة وخمسين متراً، وقد ساعد توفر الحجارة في مصر على مبالغة الفنان في استعمال الأعمدة الضخمة في هذا المعبد، حيث يبلغ عددها ١٣٤ عموداً موزعة على ستة عشر صفاً. بحيث يكون قطر العمود ثلاثة أمتار ونصف، وشكل العمود مستوحى من نبات البردي، حيث ينتهي تارة بزهرة النبات متفتحة في أعمدة الممر الرئيسي وبالبرعم في الأعمدة الجانبية.

ونظراً لاهتمام فناني الأسرة التاسعة عشرة بتأثير الضخامة، فقد حوله ذلك عن اهتمامه بالتفاصيل، حيث نجد أن جسم العمود المستوحى من نبات البردي صار أسطوانياً أملس لا يمثل المستوحى من نبات البردي. كما أن شكل التاج على هيئة زهرة واحدة، وليست مجموعة من براعم البناء، كما في أعمدة الأسرة التاسعة عشر في معبد "أبي سنبل" المنحوت في الجبل في عهد "رمسيس الثاني" شكل (٨١)، وقد زينت واجهته بأربعة تماثيل جالسة متصلة بالصخر، تمثل الملك. ويبلغ ارتفاع التمثال الواحد واحداً وعشرين متراً كما تتميز الأعمدة الداخلية بشكلها الآدمي شكل (٨٢)، وتعتبر معابد الأسرة العشرين خاتمة مباني

الدولة الحديثة، التي لم تختلف في طابعها عن الأسرة التاسعة عشرة. وكان مثال ذلك المعبد الجنائزي الذي أقامه الملك رمسيس الثالث في مدينة "هابو Habu".

أمـا بالنسـبة للنحت، فقد انتعش انتعاشة ملحوظة، بعد ما كان قد انتابه بعض الضعف أثناء فترة حكم الهكسوس لمصر، فظهرت تماثيل ضخمة بجانب التماثيل ذات الحجم الطبيعي. واتجه الفنان لعدم اقتصار اهتمامه بالوجه فقط، بل اهتم أيضاً بدراسة الأعضاء كالأيدي والأرجل.

ويلاحـظ ظهور تطور في طابع نحت التماثيل الملكية، فيبدو تعبير على الوجـه، وليونـة في الخطوط العامة، ويعتبر هذا التغيير مقدمة لفن النحت الذي ظهر بعد ذلك في فن تل العمارنة. مثال ذلك تمثال الملك "تحتمس الثالث". شكل (٨٣)، وهـو مصـنوع من حجر الشست الذي عثر عليه في الكرنك وهو يعتبر قطعـة فنية عظيمة وذلك لمقدرة الفنان في التعبير عن شبه ابتسامة هادئة تظهر على الوجه. فبالرغم من تعبير الفنان عن شباب الملك في صورة جميلة قوية إلا أن وجـه المـلك ينقصـه طـابع الهيبة والعظمة الذي عرف في تماثيل الدولة القديمة [١].

وتمتاز الفترة التالية من حكم الأسرة الثامنة عشرة بتطور كبير في جميع الفـنون، وخاصة النحت. حيث تمثلت ثورة أخناتون الدينية بالبساطة والواقعية، حيـث خـرج المثال عن التقاليد القديمة المتبعة في نحت تماثيل الملوك، وفضل تمثيلهم على سجيتهم وطبيعتهم وأفضل مثال لذلك مجموعة تماثيل الملك إخناتون شكل (٨٤)، وبدراسة هذا التمثال، يلاحظ أنه لأول مرة في تاريخ نحت التماثيل المـلكية تظهـر تماثيل في شكل غير جميل، حيث تميزت بإطالة الوجه، وكبر الرأس بالنسبة للعنق النحيل، كما تظهر الحرية الكاملة في التعبير عن الحقيقة في امـتلاء البطن، وذلك كله كان مناقضاً لما هو متبع بالدولة القديمة، التي اتسمت بالقوة والهيبة بجانب التعبير عن الكمال الجسماني. كان هذا هو فن تل العمارنة،

---

(١) إسماعيل، ن.: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة السادسة، مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص١١٧.

فما هو إلا ثورة جديدة في الفن، صرخة بعيدة كل البعد عن أي شيء في الفن المصري القديم من قبل ،ولكن بعد انقضاء ثورة إخناتون الدينية، والرجوع إلى عبادة آمون في طيبة، رجع طابع الفن إلى التقاليد السابقة، وإستأنف الفنان الطراز الفني الذي عرف من قبل. إلا أنه لم يتخل تماماً عن طابع الوجوه المعبرة، الجميلة ويتجلى ذلك في آثار الملك الذي توفى صغيراً. ويتضح ذلك في تمثيل الملك الخشبية الموجودة بمتحف القاهرة.

وقد ظهرت في الدولة الحديثة تماثيل ضخمة في مواقع المعابد ليتناسب حجمها مع حجم المعابد المشيدة في هذه الفترة، ومثال ذلك تمثالاً "ممنون" الموجودان في سهل طيبة، شكل (٨٥).

ومن التماثيل الضخمة التي أقامها الملك رمسيس الثاني لتناسب ضخامة العمارة في عهده، التماثيل الأربعة الضخمة المنحوتة في الصخر في واجهة معبده بأبي سنبل، شكل (٨١)، وكذلك تمثاله المصنوع من الجرانيت، الذي يبلغ ارتفاعه ١٧,٥ متراً، وهو موجود في معبد الرامسيوم.

ونلاحظ تزيين جدران معابد الدولة الحديثة عادة بنقوش بارزة تصور مواضيع مختلفة، فنجد على الجدار الخارجي، وبالصحن المكشوف المخصص للشعب تسجل قصص انتصارات الملوك، ومكاسبهم التجارية والحربية لتخلد ذكراهم. أما في الأجزاء الخاصة بالكهنة، فتوجد به المواضيع الدينية التي تصور الاحتفالات والطقوس الدينية التي يقوم بها الكهنة. ومن أهم ما سجل على جدران معبد الدير البحري، الأحداث التي تسجل ازدهار التجارة في عهد الملكة حتشبسوت، حيث صور الفنان البعثات التجارية التي أرسلتها الملكة إلى البلاد المجاورة، كما تفوق أيضاً في تسجيل الخصائص الذاتية لملكة بونت، شكل (٨٦)، التي يتثنى جسمها من ثقل ما يحمله من لحم وشحم.

في خلال الأسرة الثامنة عشرة، كانت تتخذ مشاهد وصور ونقوش الانتصارات الحربية صبغة رمزية، ويتضح ذلك في صورة الملك "تحتمس

الثالث" الموجودة على جدران معبده في الكرنك، شكل (٨٧) حيث يظهر ممسكاً برؤوس أعدائه الآسيويين بيد بينما يهوي "بمقمعة" يحملها في اليد الأخرى على رؤوسهم.

وقد امتاز عهد إخناتون بثورة فنية كبيرة، تحمل راية تمثيل الحقيقة، والمبالغة فيها على أوسع نطاق. كما يصاحب هذا العهد تغيير شامل في اختيار المواضيع التي تزين جدران المشيدات الملكية، ففي العمارنة عثر على دراسات كثيرة للملك وأفراد عائلته تصورهم في حياتهم الخاصة في أوضاع طبيعية لم تكن متيسرة قبل ذلك، مثال شكل (٤٦)، والذي تمثل الملك والملكة يدللان أولادهما وتربط الأشعة الممتدة من قرص "آتون" بينهم. ومن المواضيع الواقعية التي تصور أفراد الملك إخناتون في جلسات طبيعية، صورة إبنة الملك "إخناتون" جالسة على الأرض تأكل بطة ببساطة قد لا تتفق مع الوقار التقليدي الملكي، شكل (٨٨)، حيث تتضح حرية الفنان في الخطوط المعبرة عن ثنايا جسد الفتاة، ويشرح لنا الأستاذ الدكتور/ **شحاتة آدم محمد** في دراسته عن الفن الآتوني بقوله. أن ثورة إخناتون الدينية تتمثل فيها البساطة والواقعية. فمثلاً نجد منظراً يمثل إخناتون ونفرتيتي وهما يجلسان في استرخاء، والملكة تقرب من أنف زوجها زهرة اللوتس ليستنشقها، ونلاحظ عدم التكلف، ونجد فيها فلسفة الفن الواقعي، وقد كانت فلسفة إخناتون كما جاء في تعاليمه "الحياة في الحقيقة"، أي تصوير الواقع لأن في هذا إخلاصاً للعالم الواقعي والحياة الإنسانية، فوجد أنه في تل العمارنة ظهر تصوير الشيء كما هو – أما قبل ذلك فقد كان الفن مقيداً بتصوير الشيء حسب أهميته، وعلاقته بالتقاليد وتصوره في الذهن (١).

ونجد الاختلاف واضحاً بين المواضيع المنقوشة على جدران المعابد. حيث يمثل أغلبها الأحداث الهامة في حياة صاحب المقبرة. ومن أحسن مقابر الدولة الثامنة عشرة مقبرة "رعموزي Ramose" الذي كان يشغل منصب وزير

(١) عبدالجواد، أ....: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٩٢.

الدولة في عهد الملكين أمنحتب الثالث والرابع "إخناتون" حيث نجد في نقوشها مظهر الجمع بين أسلوبي العهدين، بين الأسلوب السائد في عهد أمنحتب الثالث الذي امتاز بخطوط لينة جميلة، وبين أسلوب مدرسة العمارنة الذي امتاز بالواقعية والصراحة.

وقد يسجل الفنان في بعض الأحيان نقوشاً لأفراد أسرة الملك على جدران مقابر النبلاء، مثال ذلك صورة بنات الملك "أمنحتب الثالث" وهن واقفات يسكبن الماء المقدس في احتفال ديني، شكل (٨٩)، وكان من الملاحظ أن مقبرة الملك "حور محب" التي جمعت نقوشها بين جمال الخطوط السائد في عهد الملك "أمنحتب الثالث"، وواقعية أسلوب مدرسة العمارنة، تشهد على المستوى الفني الذي توصل إليه الفنان المصري القديم في ذلك الوقت، فنرى في أحد اللوحات، شكل (٩٠)، العمال يجاهدون في حمل قطعة ثقيلة من الحجر بحركات طبيعية معبرة، وكذلك نري العناية الفائقة في تسجيل ثنيات الزي الذي كان سائداً في تلك الفترة، وقد أدرك الفنان في هذه الصورة قواعد المنظر من بعد ومن قرب، فلم يشترك الأشخاص كلهم في خط أرض واحد.

ونجد أنه في عهد الأسرة التاسعة عشرة قد أدخلت على النقوش مواضيع جديدة – لم تطرق في العهود القديمة – حيث انتشرت صور المعارك الحربية، وشغلت مساحات كبيرة على جدران المعابد الخارجية . مثال على ذلك، نجده تسجيلاً لانتصار الملك "سيتي الأول" على الليبيين، وكذلك انتصار الملك "رمسيس الثاني" على الحيثيين على جدران معبد الكرنك. وقد تم تصوير انتصار الملك "رمسيس الثاني" على ملك حلب في معركة قادش، على واجهة معبد "الرامسيوم"، حيث نري الفنان قد إهتم بتوضيح تفاصيل مناظر القتال، مع المغالاة أحياناً في تفاصيل هذه الحركات.

واستمر تسجيل المناظر الحربية فوق جدران المعابد في عهد الأسرة العشرين، حيث سجل الملك رمسيس الثالث كثيراً من مناظر انتصاراته. كما

نشاهد له نقوشاً أخرى وهو يمارس هواية صيد الثيران، شكل (٩١)، حيث تمتاز بالواقعية والحيوية.

أما بالنسبة للتصوير، فقد بلغ عصره الذهبي في ظل الدولة الحديثة، حيث حل التصوير الجداري الملون محل النقوش البارزة الملونة على جدران المقابر. حيث كان التصوير أسهل وأسرع من النقش على الجدران الصخرية. وقد تميز التصوير في هذه الدولة بثلاث ميزات:

١- طرقه لموضوعات جديدة بالإضافة إلى المناظر التقليدية.
٢- تقديمه للمناظر التقليدية بعد طبعها بذوقه الجديد.
٣- العناية بأناقة الرسم واهتمامه بالتفصيلات.

وقد لوحظ أن أحسن وأبرز الصور الجدارية التي عثر عليها، هو الموجود في مقابر النبلاء وليس في المقابر الملكية، وذلك لاحتوائها على مواضيع مختلفة من حياة صاحب المقبرة التي غطي بها جدران المقبرة القريبة من المدخل، ووجدت المناظر الجنائزية على جدران المقبرة الداخلية.

ففي عهد "تحتمس الثالث" (الذي شمل النصف الأول من القرن الخامس عشر ق.م) نجد الفن قد احتفظ بتجانس وتقارب من طرازي الدولتين القديمة والوسطي، كالوقار الشديد، وبعض الجمود في الحركة والحرص على تراصف التكوين، واستخدام الألوان الكثيفة النضرة فوق خلفية ذات لون أزرق سماوي، أما في عهد "أمنحتب الثاني" (١٤٣٦ – ١٤١٣ ق.م) و"تحتمس الرابع" (١٤١٣ – ١٤٠٥ ق.م) فقد أصبحت الحركات أكثر مرونة ورشاقة، وتحرر الفنان في تكوين اللوحات مستخدماً خياله، كما تدرجت الألوان وأصبحت خفيفة أحياناً إلى حد الشفافية، واكتسبت الخلفية لوناً بين ،بين وهو الرمادي الضارب للزرقة [١].

ويعد عهد "أمنحتب الثالث" (١٤٠٥ – ١٣٦٧ ق.م) ملتقى هذه الصيغ المختلفة، إذ تتميز أحسن أعمال هذا العهد بكلاسيكية خالية من الشوائب عمادها

(١) عكاشة، ث.: الفن امصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ٩١٠.

الاعتدال والتحفظ، كما تتجلى الرقة في اختيار الألوان وتدرجها، وانسجامها مع اللون الأبيض الذي شاع استخدامه خلال هذه المدة في طلاء الخلفيات. مثال شكل (٩٦)، وقد حاول حكم "توت عنخ آمون" (حوالي ١٣٤٧ ق.م) أن يحد من مغالاة أسلوب "العمارنة" وتحرره فخلق فناً متكلفاً – وإن كان جذاباً – لم يعش طويلاً. ونستطيع أن نقول إن عصر الانتقال من الأسرة الثامنة عشرة إلى الأسرة التاسعة عشرة قد تميز باتجاهين: أحدهما رجعي أكاديمي، والأخر تقدمي وكان ممهداً لأسلوب بعض فناني الرعامسة النابضة بالحياة.

ثم جاء عهد "الرعامة" ليمثل القرن الثالث عشر والثاني عشر ق.م، وكان ذلك تمهيداً لانحطاط الفن المصري، وتعد أحسن منجزات هذه المدة مزيجاً من الحذق والإهمال، فنجد بين أعمال لها طابعها التقليدي شخصيات ذات جماجم طويلة وفقا للطراز الإخناتوني، وسواعد هزيلة ملونة وسيقان نحيلة طويلة وملابس فضفاضة وقلائد وحلي وزاهية إلى حد الخيلاء.

وقد نزع مصورو الأسرة التاسعة عشرة إلى أن يبثوا الحياة في لوحاتهم، ونمو الابتكار على حساب الوقار.

وقد أظهر المصورون قدرتهم على التخيل في "أوراق البردي" التي تصور مناظر ضاحكة تشترك فيها حيوانات ألبست ثياب الآدميين، وهي تقلد المناظر الجنائزية والدينية المألوفة، وتكشف هذه الأوراق عن روح الدعابة والمجون، والقدرة على النقد الساخر، غير المتوقع أيامها، مثال شكل (٩٣) (١).

وقد قام فنانوا الأسرة الثامنة عشرة بإحياء التراث القومي، بعد تحررهم من الغزاة، مما دعاهم للعودة لفن الدولة القديمة والدولة الوسطي.

من أمثلة ذلك، شكل (٩٤)، الذي يتأكد فيه روح الكلاسيكية، وكذلك في شكل (٩٥)، وقد ضمت نفس المقبرة، صوراً للطيور محورة وهي تحلق بألوانها الخضراء والزرقاء غير الواقعية وسط السماء، شكل (٩٦)، حيث تكررت مناظر

(١) عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ٩١٦.

الحفلات على جدران مقابر النبلاء. وظهرت فيها السيدات بملابس فاخرة ذات ثنيات عديدة يتمتعن بمشاهدة الرقص، وسماع الموسيقي، مثال شكل (٩٧)، (٩٨)، (٩٩)، (١٠٠)، (١٠١)، (١٠٢). وتنتمي إلى الطراز نفسه كبيرة النائحات "الندابات"، شكل (١٠٣)، (١٠٤)، حيث نجد مجموعة من الندابات الجالسات على الأرض أو الواقفات، الملوحات بأيديهن على إيقاع الحركة التي تؤديها رئيستهن، وقد استخدم الفنان ألواناً ثلاثة: الأسود في الشعر، والأصفر للجسد، والأبيض للثوب، على خلفية زرقاء فاتحة تبرز الشكل المحدد بخطوط حمراء.

وقد شهد فن التصوير بعد ذلك على مدى الرفاهية التي عاشتها البلاد في عهد حتشبسوت، ومن هنا أصبحت القواعد الفنية أكثر مرونة، وتدرجت الألوان وتنوعت لكي تتمشى مع تعدد اللوحات، ومع الرغبة في تصوير الأجناس المختلفة على التنوع في العناصر الهندسية المبنية على الأشكال النباتية أو الحيوانية، ومثال ذلك سقف المقبرة رقم ٩٦ لصاحبها (سننوفر) حيث جرت العادة أن تكون السقوف مسطحة ومحلاة بزخارف هندسية أو نباتية، إلا أن هذه المقبرة، قد استغل الفنان التضاريس الطبيعية للسقف وتركها كما هي بلا تسوية، ثم كساها بكرمة مليئة بعناقيد العنب وأوراق الكروم، شكل (١٠٥).

ومن الموضوعات الريفية ما نجده في مقبرة "منا" رقم ٦٩، شكل (١٠٦)، ومن أشهر ما تم تصويره، هو موائد القربان، شكل (١٠٧)، (١٠٨)، ونجد أنها اختلفت في كل من الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، فقد تميزت في الثامنة عشرة بأن الأطعمة كانت تصف فوقها على تباعد مرسوم بينها لتساير الناحية الزخرفية للمساحة، كما تميزت بألوانها الخفيفة التي تشف روحانية. أما موائد الأسرة التاسعة عشر فتكوينها متماسك وتبدو متراكمة.

أما في الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين،فقد رأينا طبقة الملاط الطيني الممزوج بالقش قد حلت محل الملاط الناعم في كسوة جدران المقابر، مما تسبب

في فقدان معظم اللوحات لعدم ثباتها على الأسطح الخشنة، واستخدم الجص مكان الملاط الطيني في الحالات التي كان يراد نحتها قبل تلوين الصور المنقوشة لأنه أطوع من الحجر الجيري.

ثم جاء الفن الرعمسي، المتصف بطابع الإهمال والتعجل وتشجيع التلقائية، مثال شكل (١٠٩) حيث يبدو الجدار خشناً، والرسم موجزاً والألوان غير متدرجة، ومثال أخر شكل (١١٠)، حيث تظهر الشخصيات في ملابس إغريقية أو رومانية.

ورغم ذلك، فجدير بالذكر مدى التقدم الذي توصلت إليه الدولة الحديثة في الفنون التطبيقية أيضاً، ومن أهم آثار هذه الفترة مقبرة الملك "توت عنخ آمون"، وشكل (١١١)، يوضح صندوقاً خشبياً مزخرفاً بمناظر صيد السباع وحيوانات الصحراء من جهة وحروب الملك مع الآسيويين والنوبيين من الجهة الأخرى. وبالرغم من صغر مساحة الرسم إلا أنها تعبر عن حماس الصيد الممتلئ حيوية، وروح القتال المليئة بالحركة.

ملخص الفصل الثاني من الجزء الأول

- سبق أن تناولنا في الفصل السابق خصائص الفن الجداري في العمارة المصرية القديمة محدداً في عدة نقاط.
  - استهداف النفع وليس الجمال في حد ذاته
  - عدم التقيد بقواعد المنظور
  - رسم الاشخاص
  - التنوع والوحدة
  - الفن المصري فن جماعي مجهل الصانع
  - هدؤ الحركة ووقار الملامح
  - قوة الخط

وقد ذكرت الباحثة في هذا الفصل الطرق والأساليب الفنية للزخرفة الجدارية عند المصري القديم موضحة كلاً من أسلوب تنفيذ الزخرفة ذان النقوش البارزة والزخرفة ذات النقوش الغائرة وكذلك أسلوب تنفيذ العجائن الملونة، موضحة الخطوات التى تتبع لتنفيذ النقوش على الجدران.

وقد عرضت الباخثة في هذا الفصل مراحل تطور الفن المصري القديم خلال عهد الأسرات.

- الأسلوب الفني في الدولة القديمة.
- الأسلوب الفني في الدولة الوسطى.
- الأسلوب الفني في الدولة الحديثة.



شكل (١)

تصوير جداري بكهف أسكو - بفرنسا



شكل (٢)

نحت على العاج على هيئة حيوان



شكل (٣)

فينوس ويلندورف تمثال صغير من الحجر

- متحف فينا-



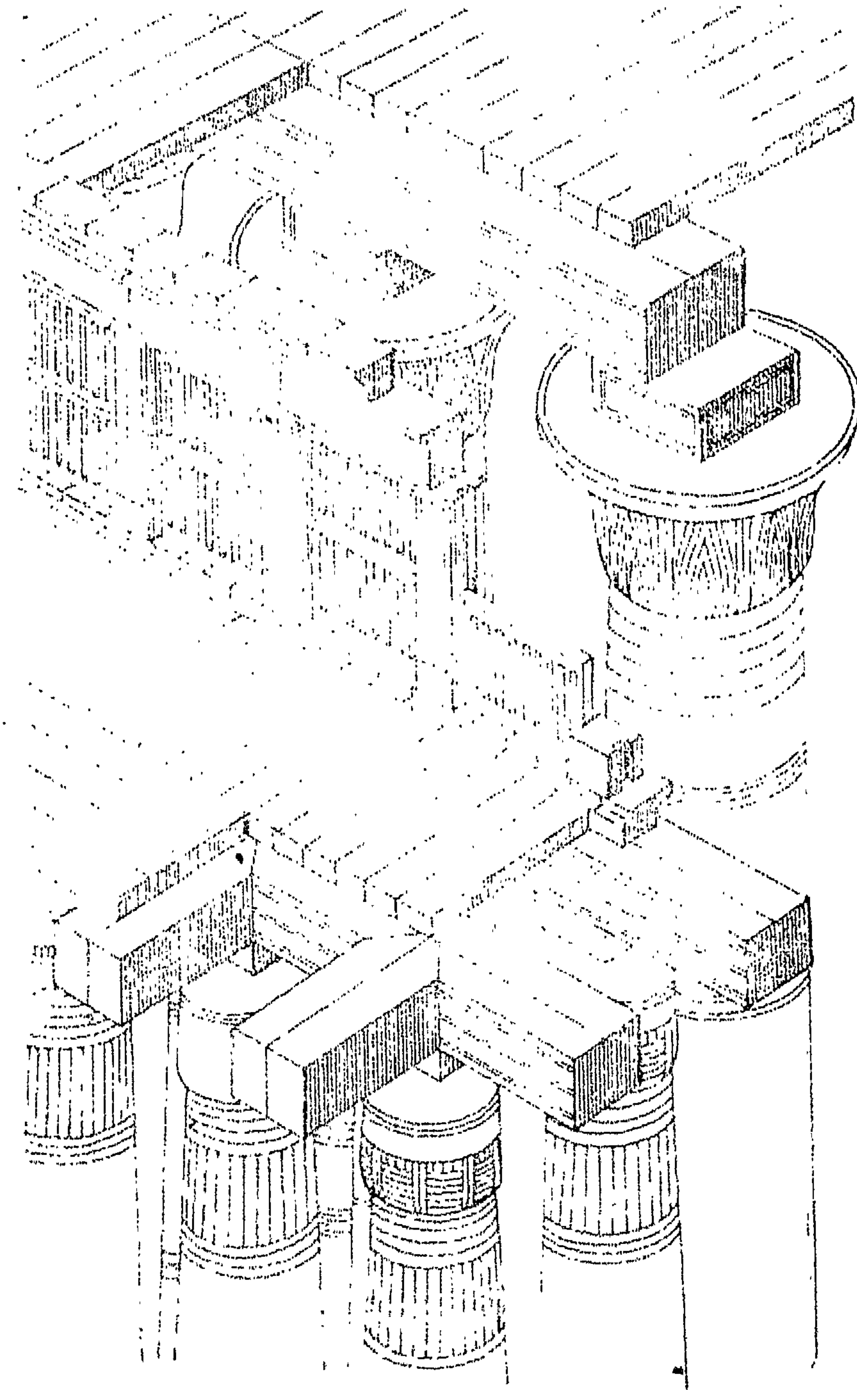
شكل (٤)



شكل (٥)

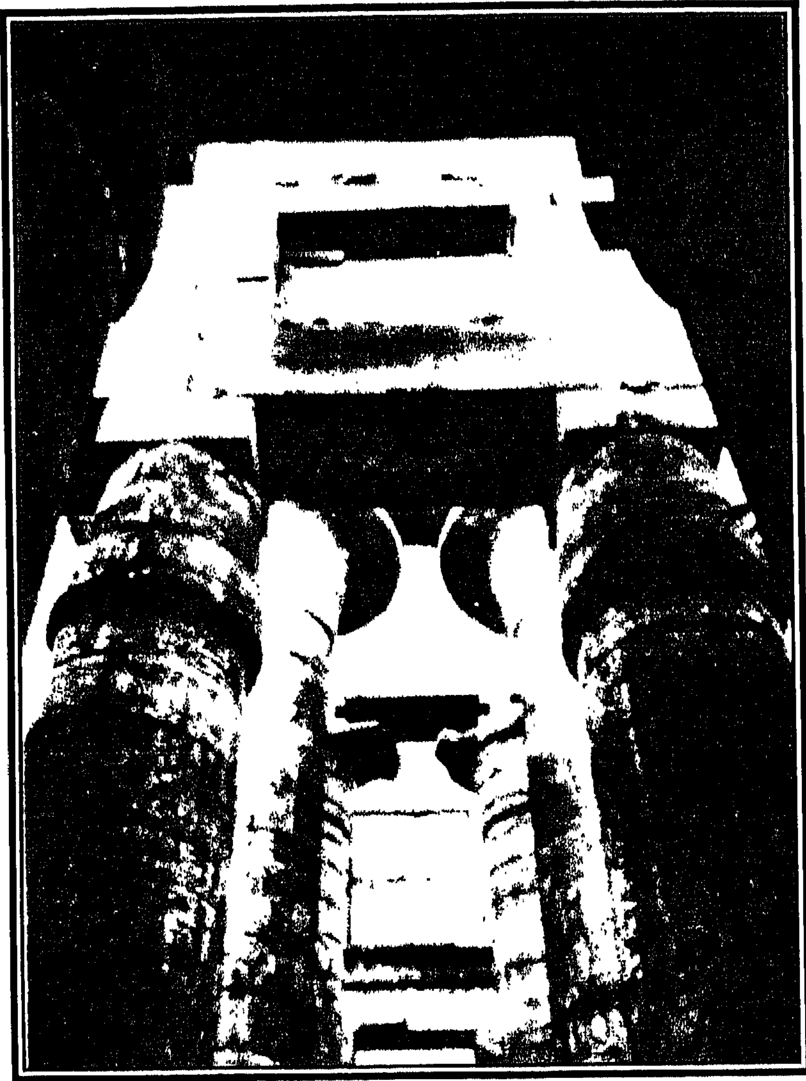
أشكال (٤ – ٥) يمثلان تصاوير جدارية

وجدت على كهوف تونس وليبيا

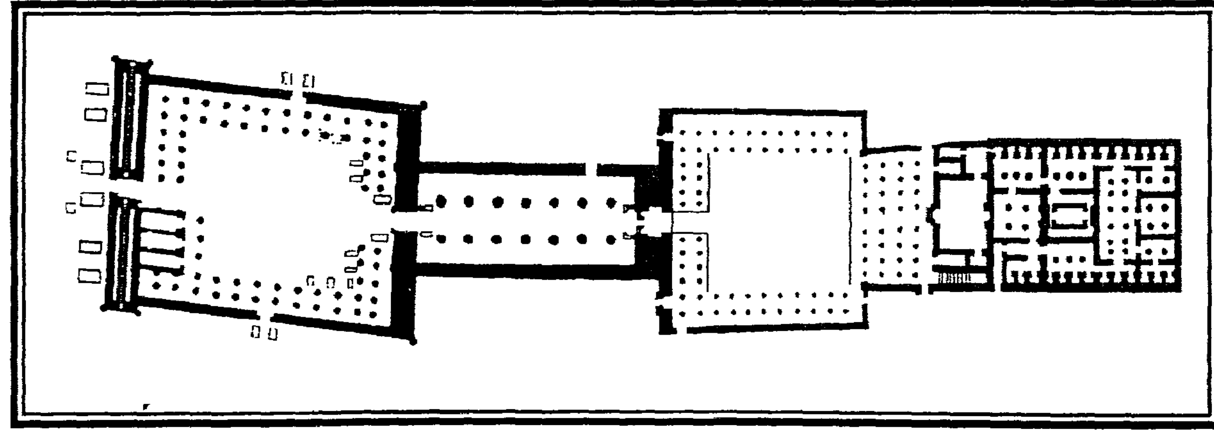


شكل (٦)

رسم تفصيلي يوضح الطريقة التي اتبعت في إنشاء الأسقف على مستويين مختلفين لاستخدام الإضاءة الطبيعية في الصالات الكبرى داخل المعابد صالة بهو الأعمدة بالكرنك - الأقصر



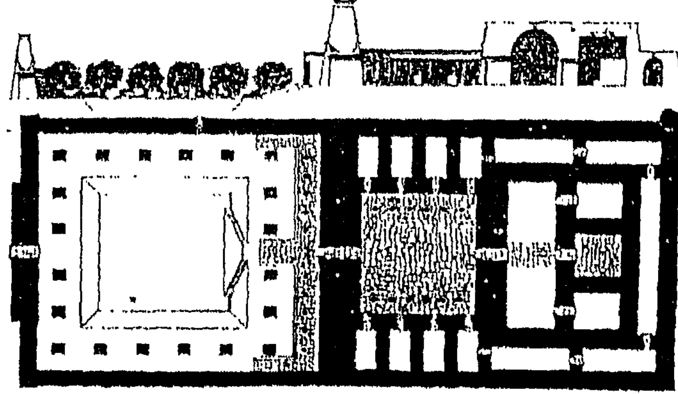
شكل (٦ ب)



شكل (٧)

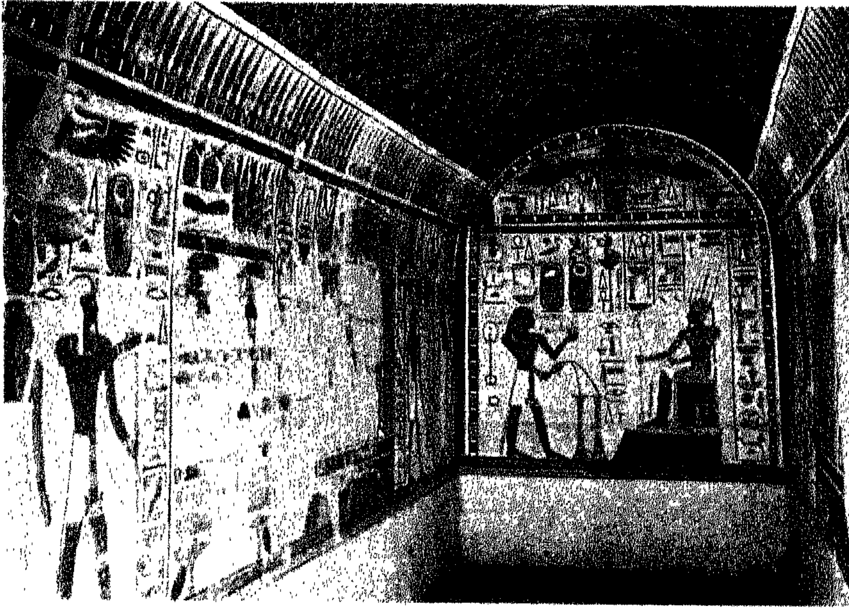
رسم تخطيطي لمعبد الأقصر

يتضح فيه التماثل التصميمي



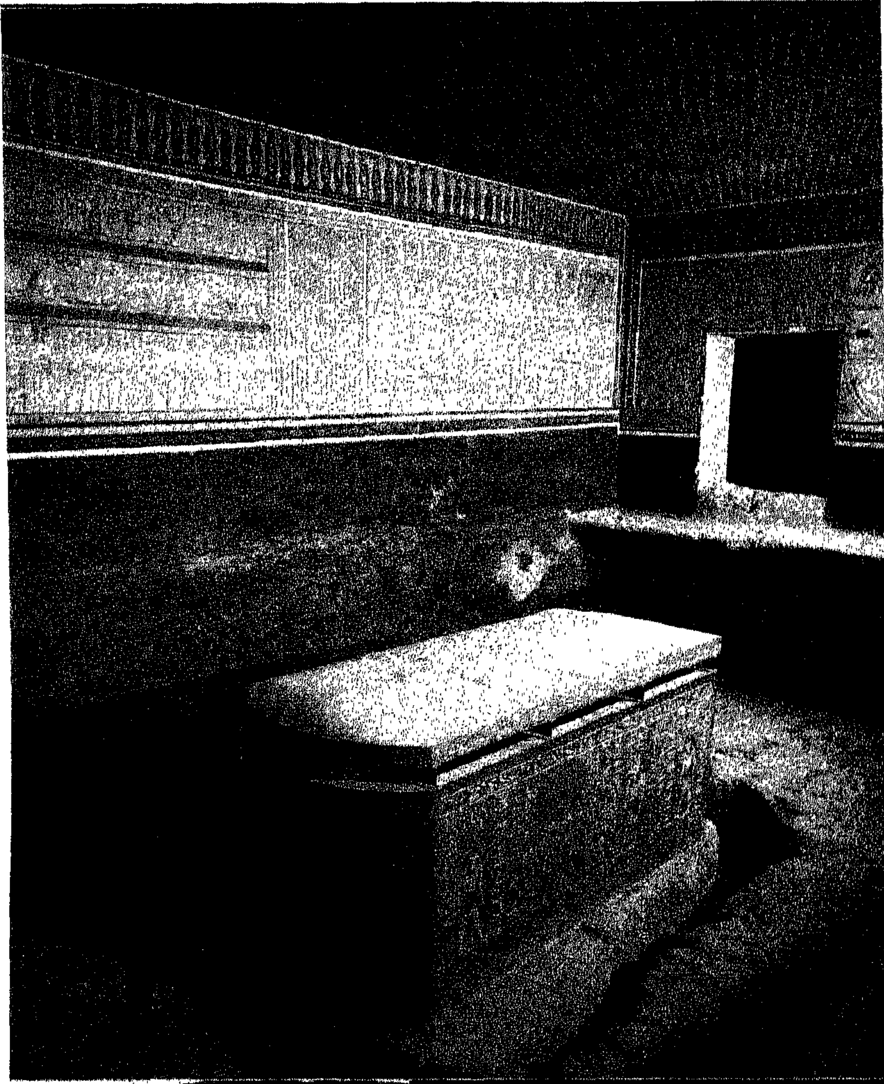
شكل (٨)

رسم تخطيطي لشكل المعبد الكلاسيكي للملك أمنفيس الثالث ويتضح فيه التمثال التصميمي



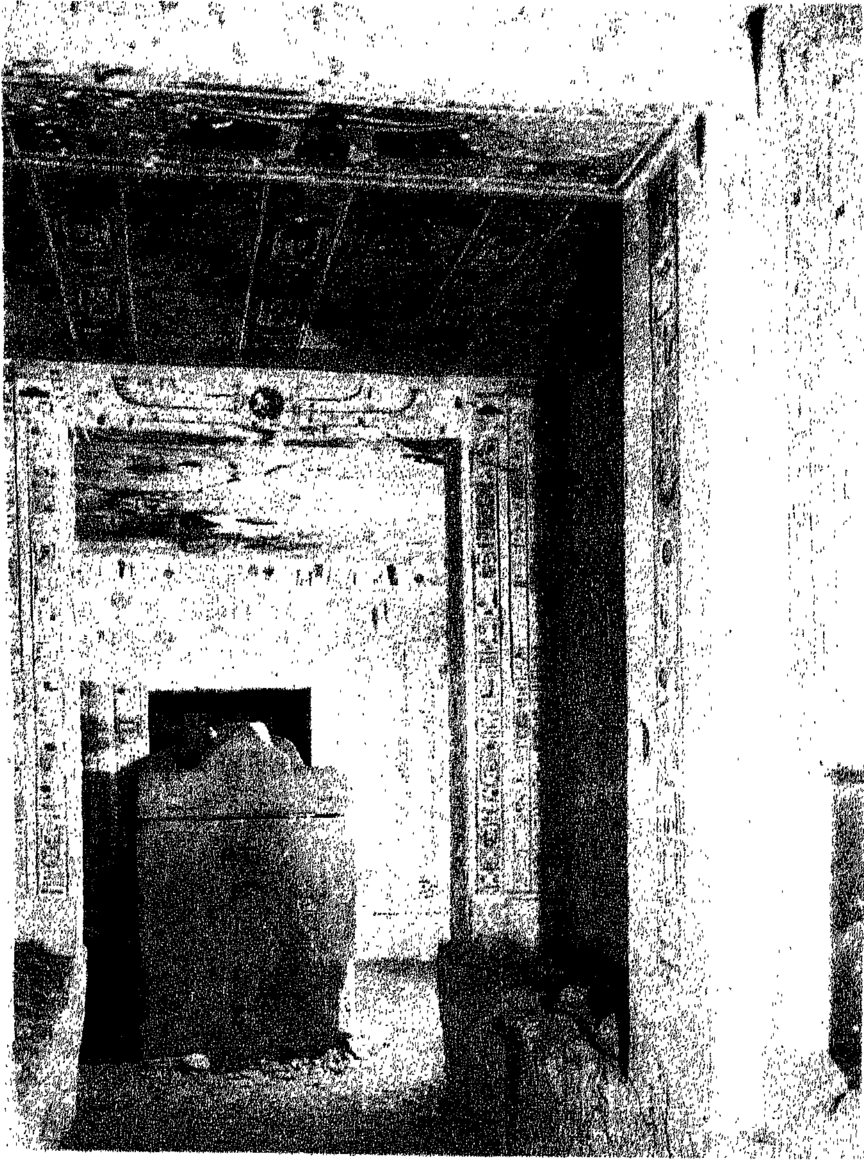
شكل (٩) أ

نموذج يوضح زخرفة السقف بأستخدام عنصر النجوم عند المصري القديم



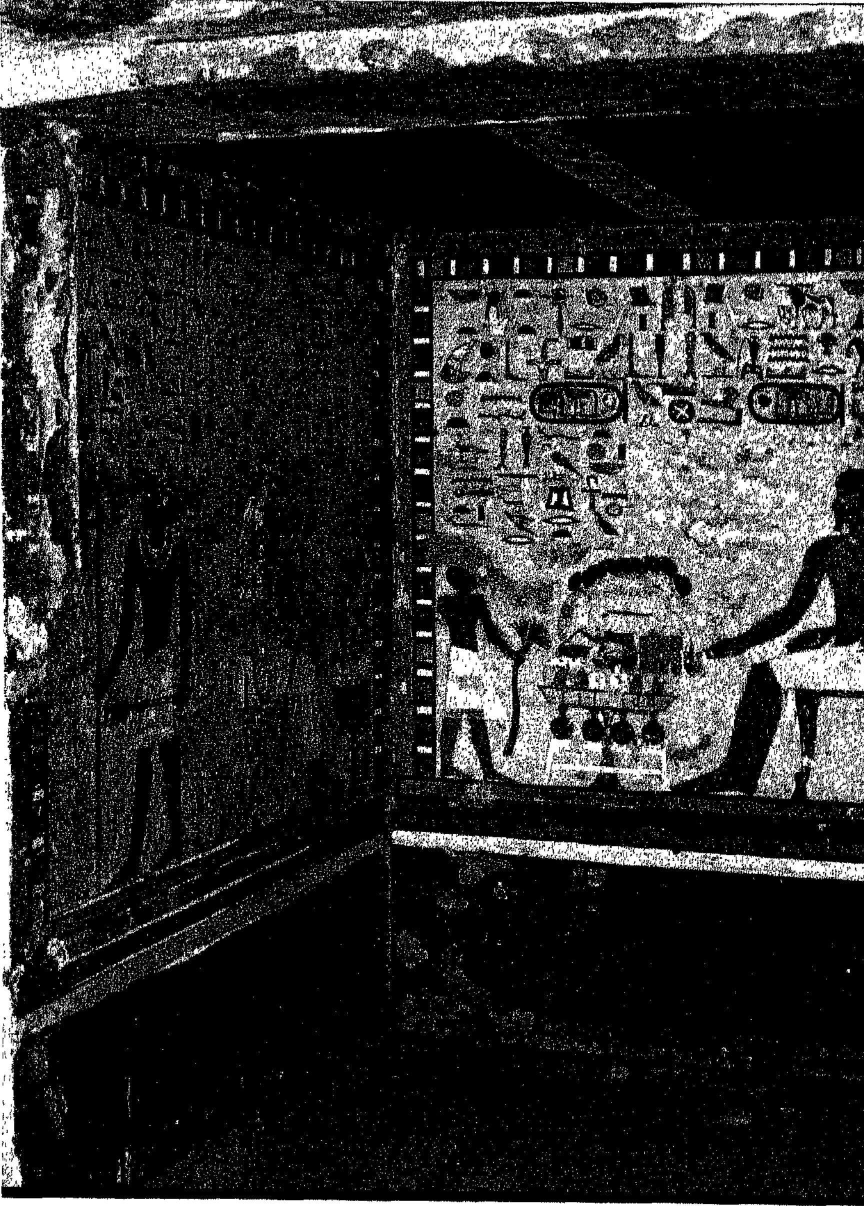
شكل (٩ب)

احدى الطرق التى استخدمها المصرى القديم لحل سقف باستخدام عنصر النجوم

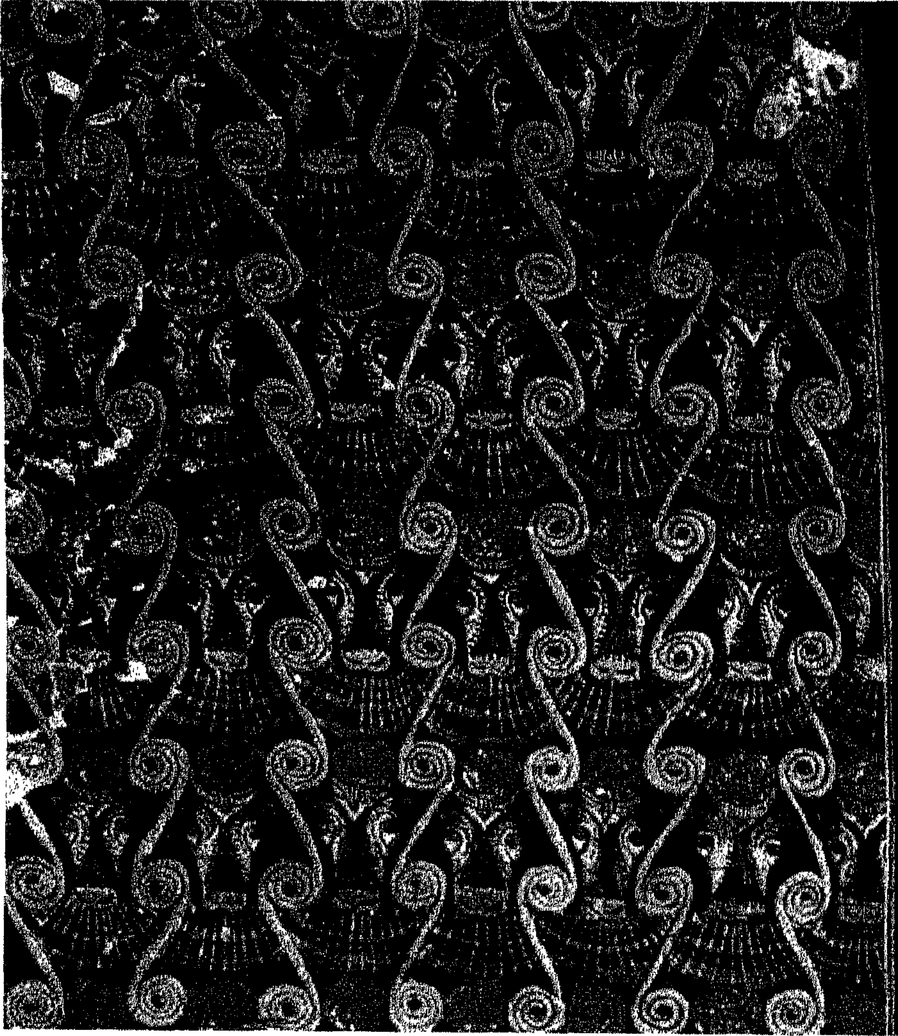


شكل (١٠) أ

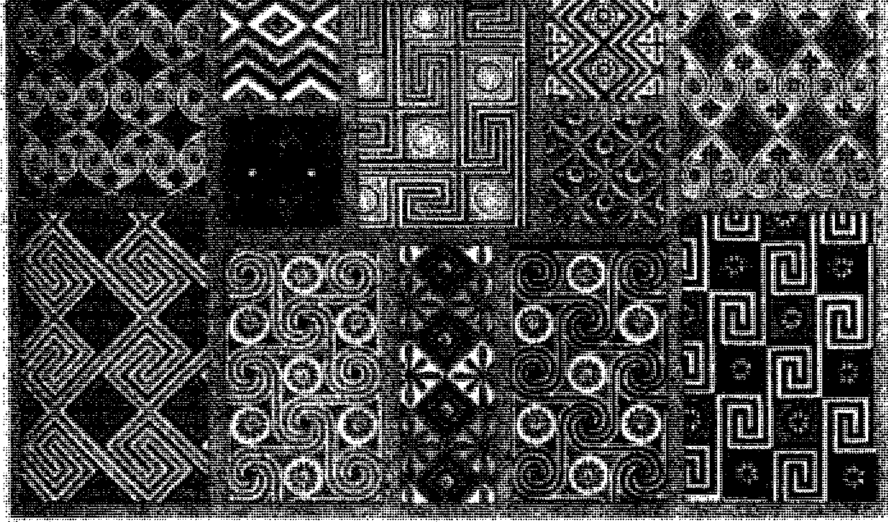
حل أستخدمت فيه الكتابة المصرية القديمة في حل السقف



شكل (١٠ب)
احدى الطرق التى استخدمها المصرى القديم لحل سقف باستخدام الكتابة الهيروغليفية



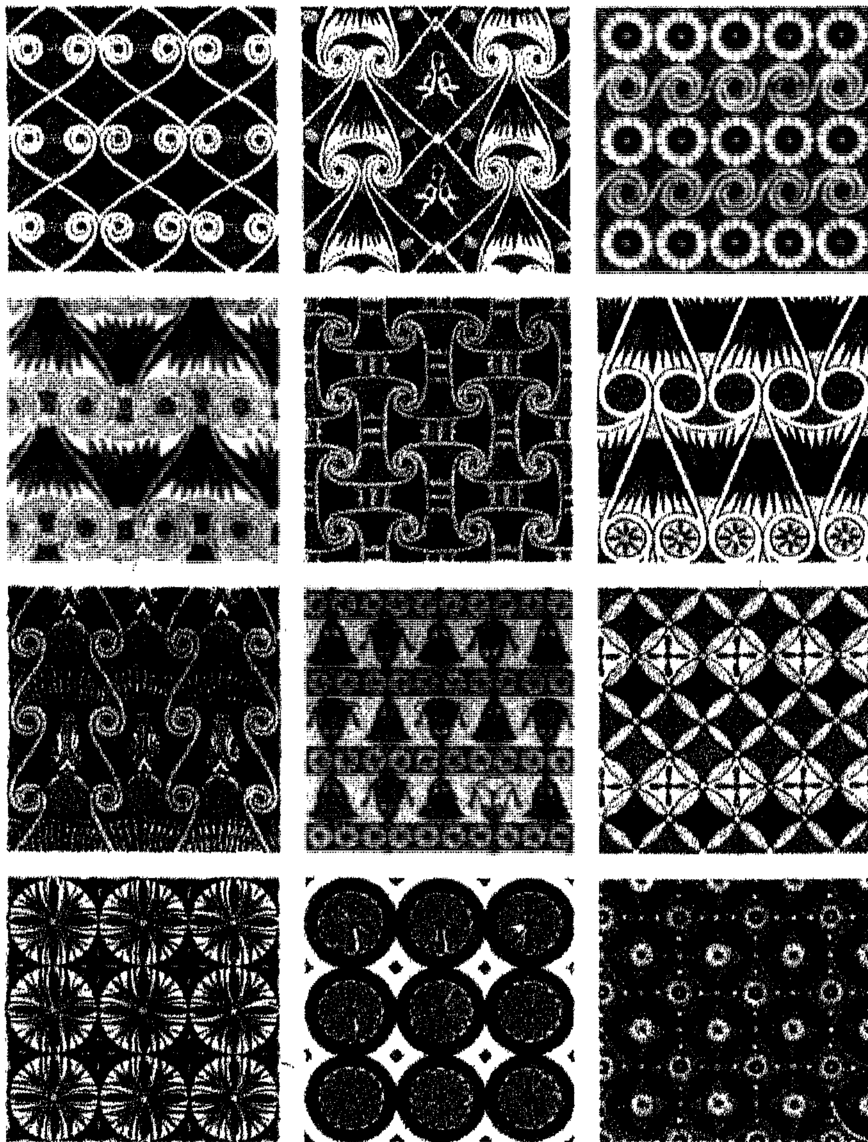
شكل (١١)
احدى الزخارف التى فى زخرفة السقف



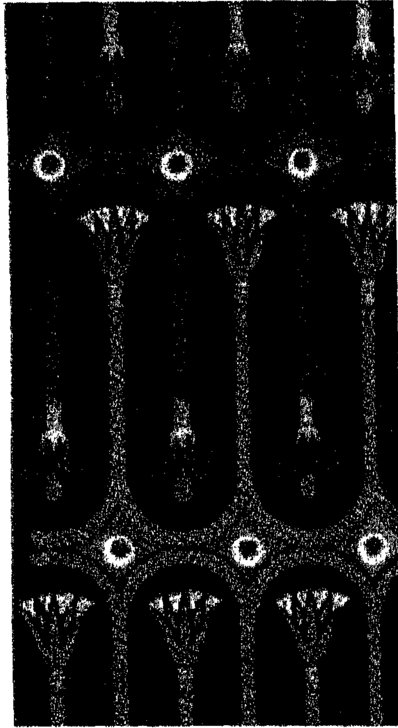
شكل (١٢)
نماذج مختلفة للأسقف التي استخدمها المصري القديم



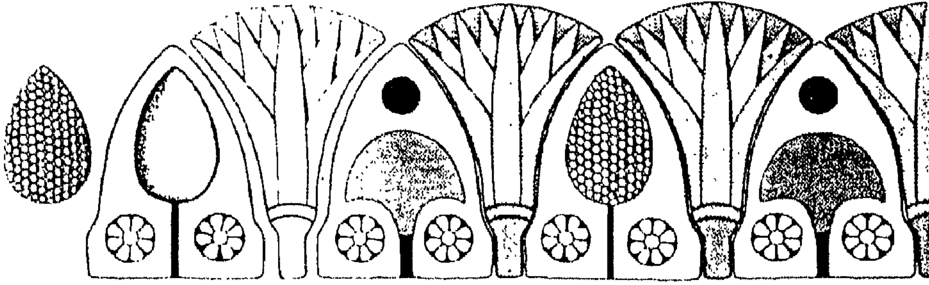
شكل (١٣)
أحد الحلول التي أستخدمت في الأسقف و هى تتكون من عناصر هندسية و نباتية.

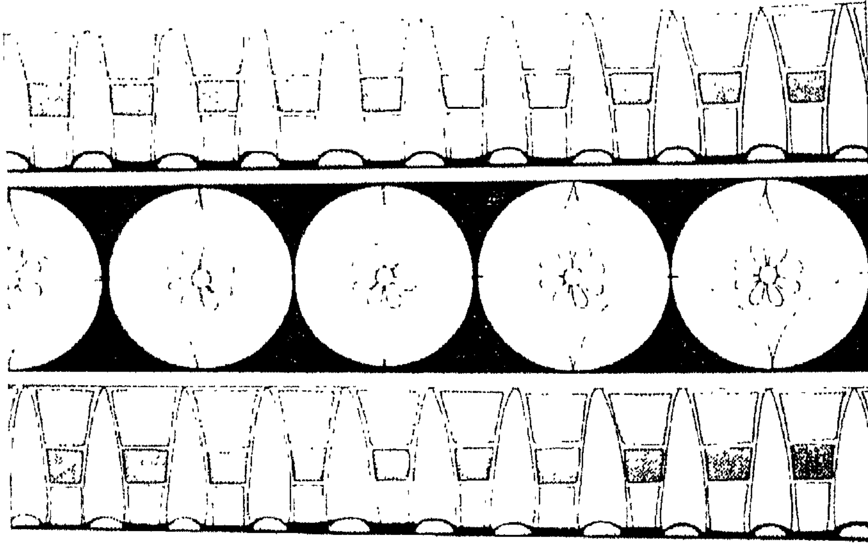


شكل (١٤)
نماذج مختلفة للأسقف التي استخدمها المصري القديم و التي استخدم فيها عناصر نباتية أو هندسية



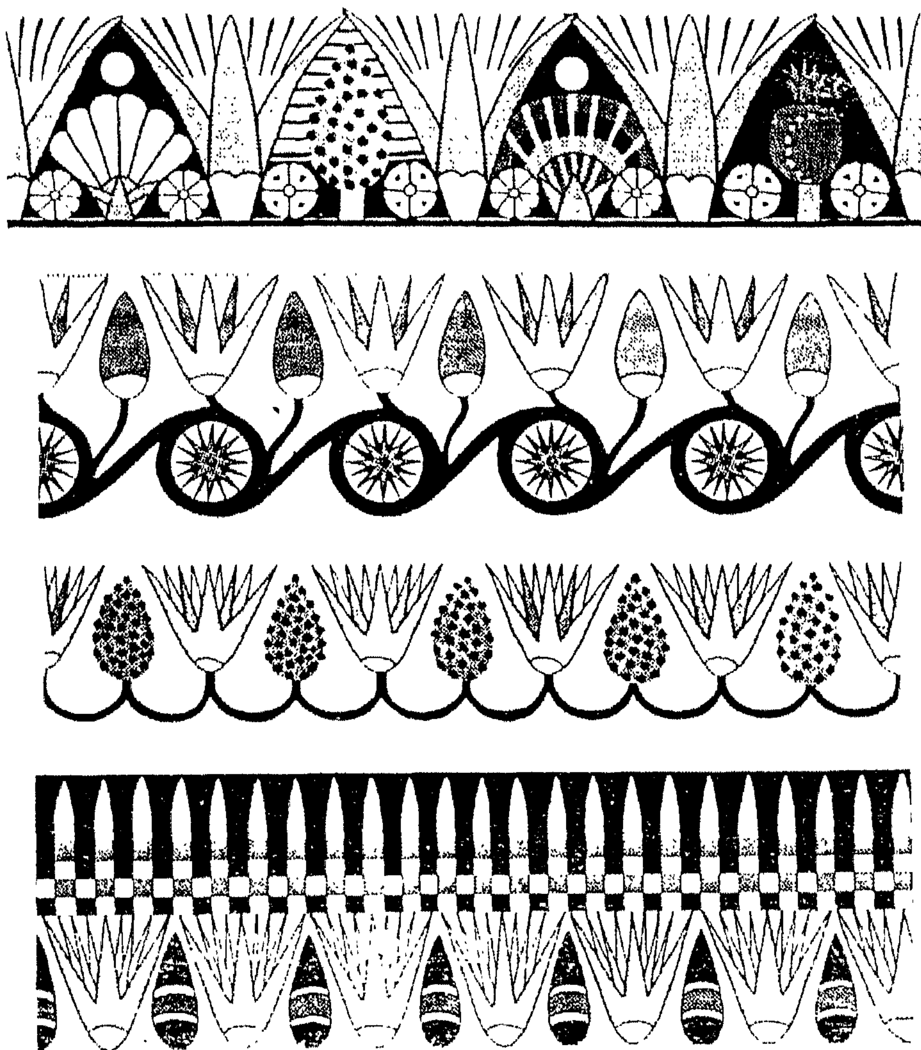
شكل(١٥)
نموذج لتصميم سقف مستوحى من نبات اللوتس و البردي





شكل (١٦)

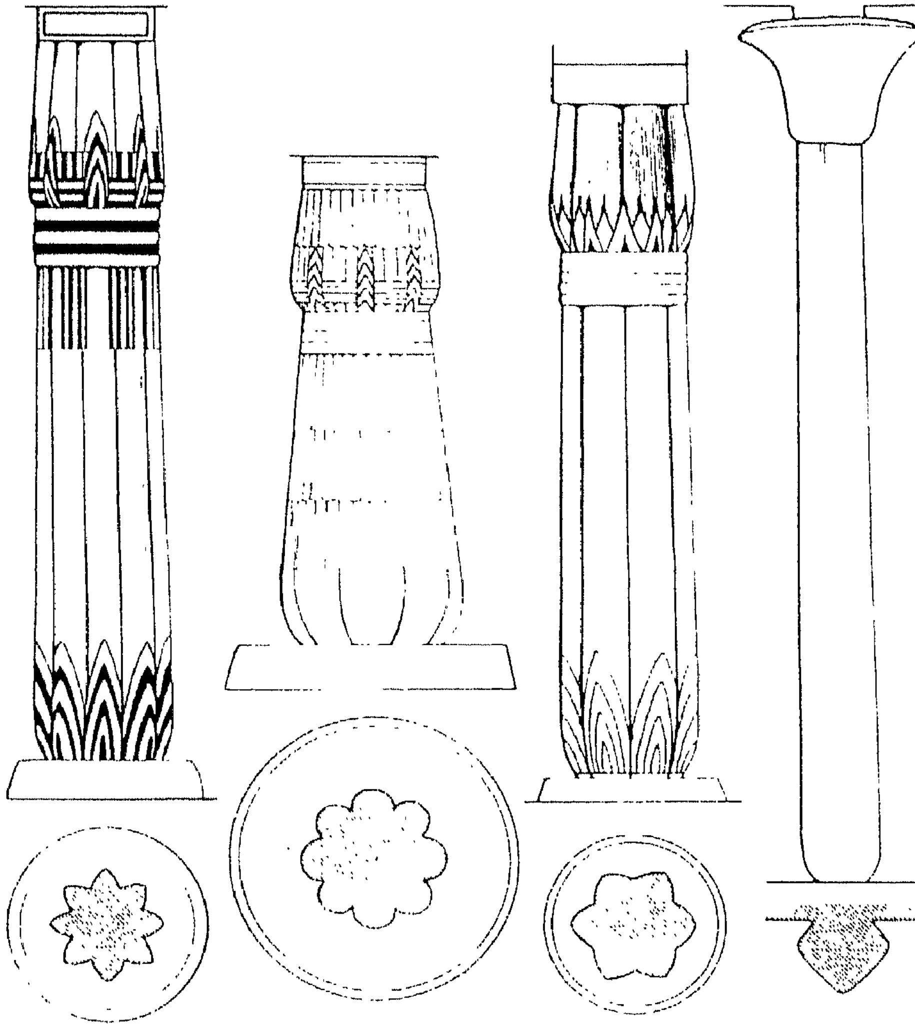
تصميم للبردورات والأفاريز في أشغال الموزاييك، حيث كانت تعد قطع الفسيفساء أولاً خارج المكان ثم تثبيتها في موضعها وهي مستوحاه من التصميمات النباتية



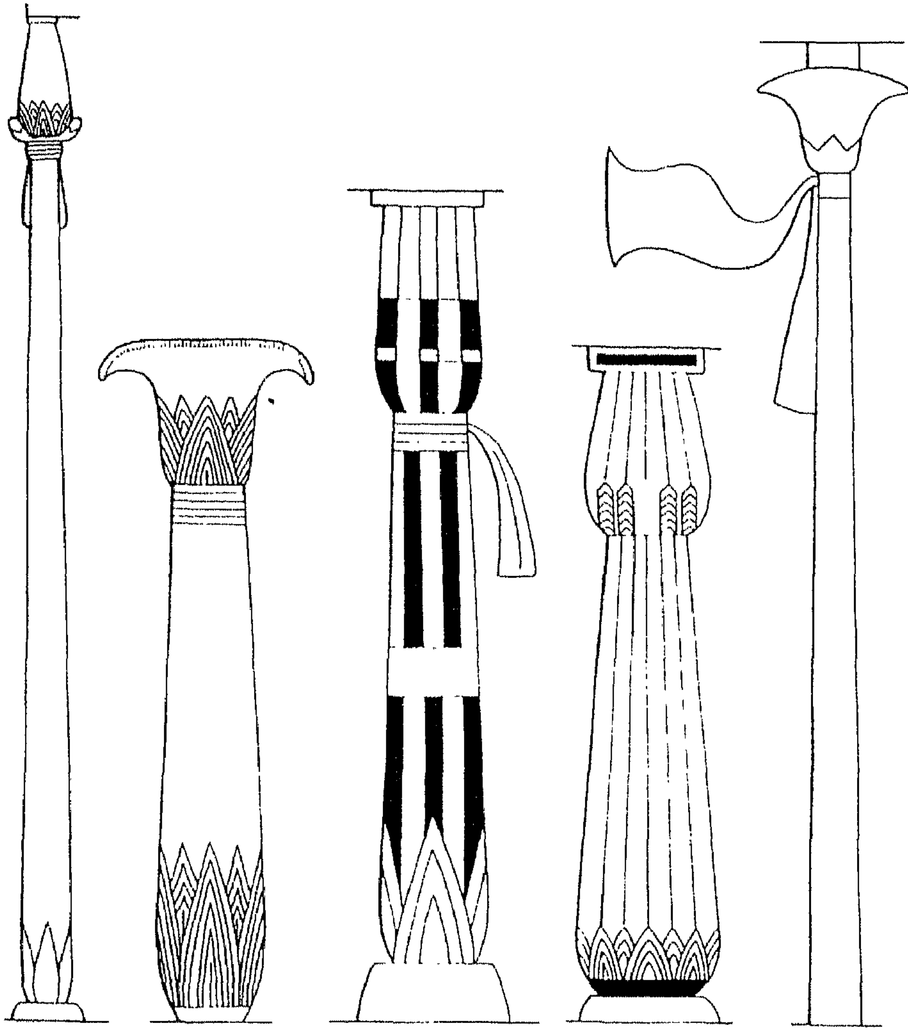
شكل (١٧)

نماذج لتصميمات الأفاريز والكنارات مستوحاه من

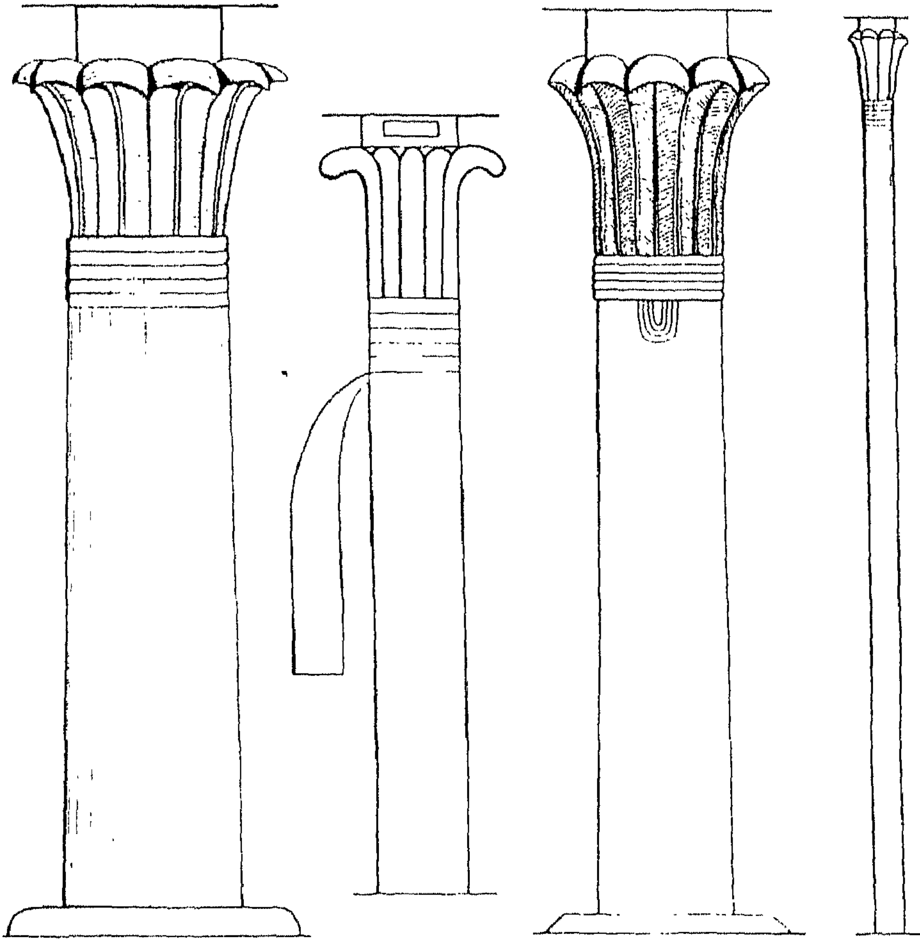
الأشكال النباتية



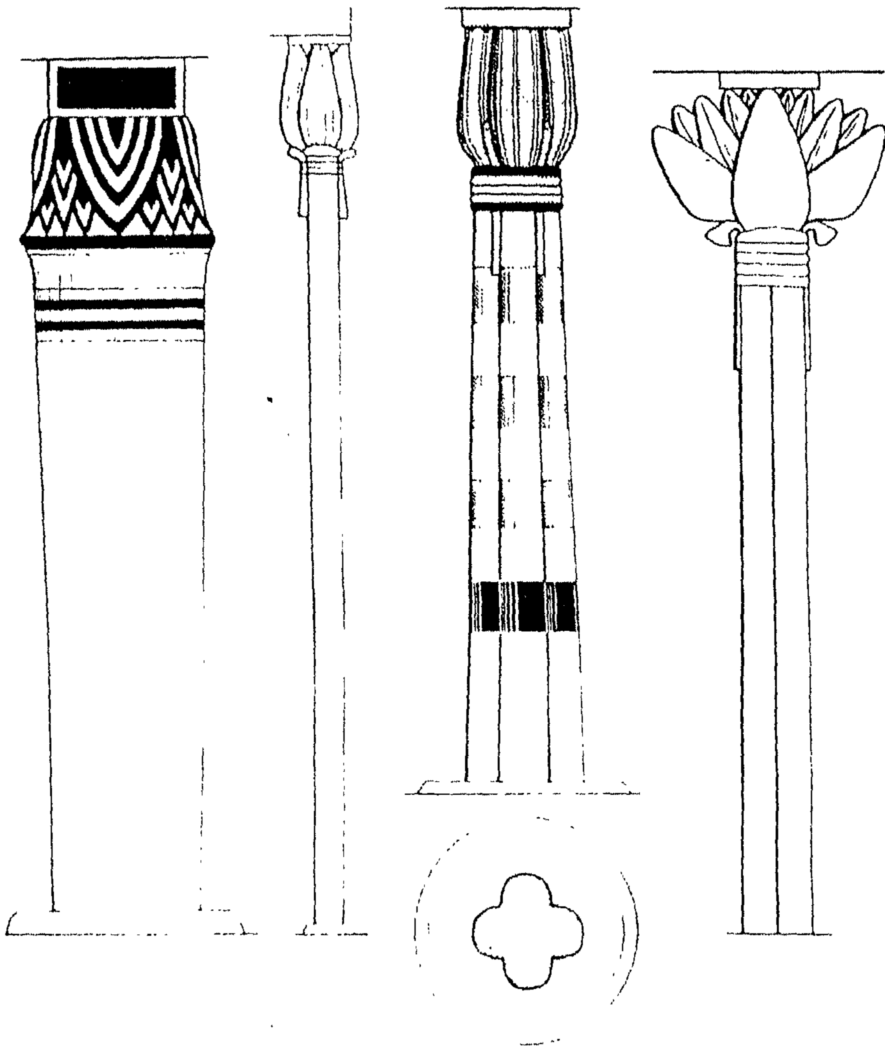
شكل (١٨)
بعض الأعمدة على هيئة سيقان البردي أو حزم من
نبات البردي محفورة على الحجر في المعابد والمقابر



شكل (١٩)
نماذج من الأعمدة المرسومة في المقابر وهي
مستوحاه من العناصر النباتية



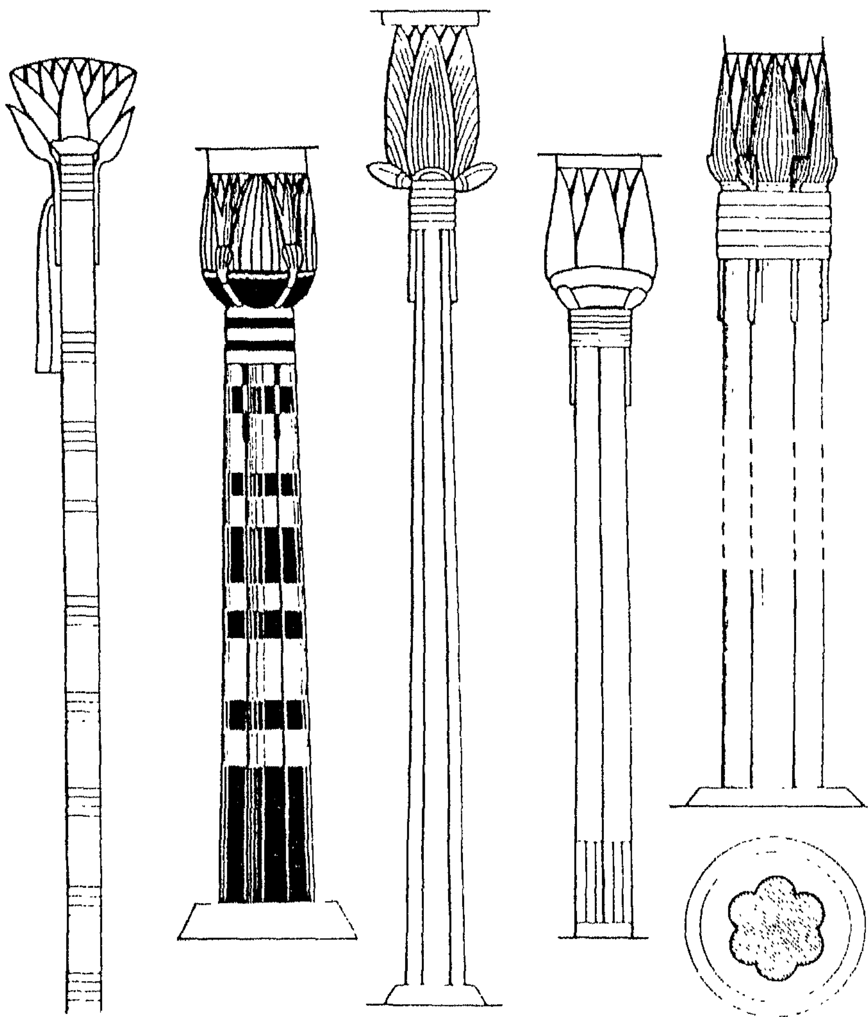
شكل (٢٠)
نماذج الأعمدة المستوحاه من النخيل



شكل (٢١)

بعض النماذج للأعمدة التي زينت بتصميمات مستوحاه

من زهرة اللوتس



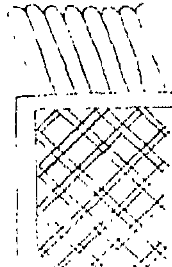
شكل (٢٢)

بعض النماذج للأعمدة التي زينت بتصميمات مستوحاه

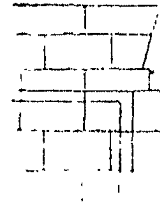
من زهرة اللوتس



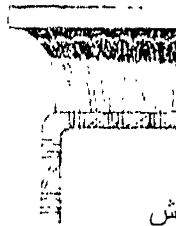
كوخ قديم يوضح أصل الكورنيش

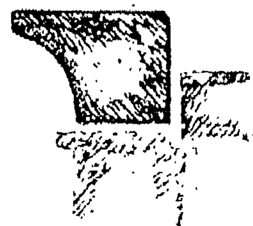


جزء توضيحي للفكرة السابقة



كورنيش مصري قديم من الحجر

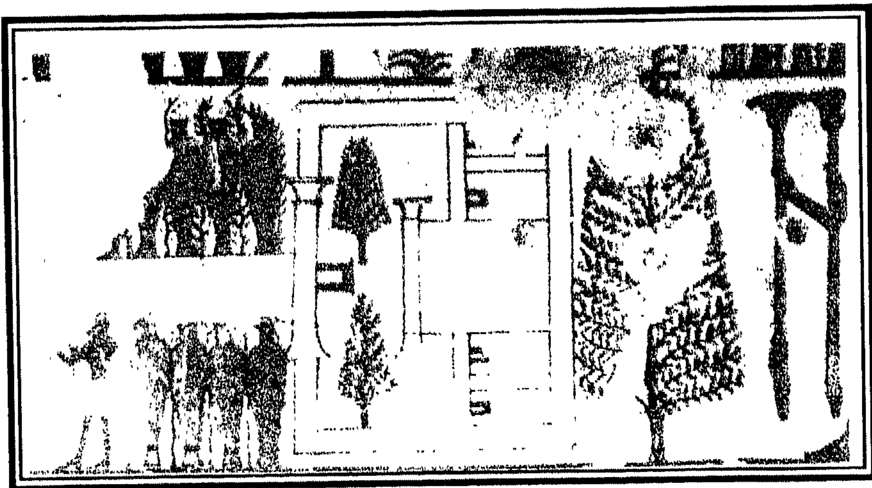




قطاعات الكورنيش

شكل (٢٣ – أ)

تطور لكورنيش المصري القديم



شكل (٢٤)

حديقة ومنزل ذات درج ، تظهر فيها الأعمدة وتيجانها مفرقة ،

وبالفناء زرعت شجرتان من الأسرة الثامنة عشر

من مقبرة " مين نخت " رقم (٨٧)



شكل (٢٥)

رمسيس الثالث يقدم ابنه إلي الإله بتاح من الأسرة العشرين من مقبرة "
أمن – حر – خوبشف "

ويتضح هنا قدرة المصرى في المواءمة في الشكل الواحد بين الأوضاع المقابلة والجانبية والثلاثة الأربع في يسر



شكل (٢٦)

عجالة تخطيطية تمثل النائحات من الأسرة الثامنة عشرة من مقبرة حار محب رقم (٧٨) – طيبة ويتضح هنا الوقوف عن أكمال هذا العمل في تدرج تنازلي مدروس حيث ترك طبثة الملاط الناءة تدريجياً حتى يكاد ينمحى تماماً بطريقة مقصودة رغم اتصال الرسم عليه، ولكنه يظهر بجودة أقل



شكل (٢٧)

موكب الأميرات وقد ارتدين ثياب الحفل وتزين بالحلى والأزهار من مقبرة صاحبها مجهول

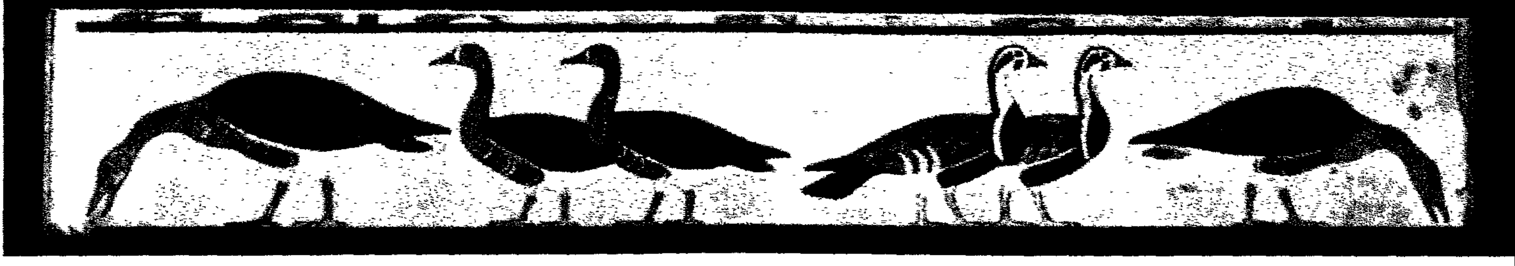
وفي هذا الشكل يتضح لنا إحدى نوعي الشفافية التي استخدمها المصري القديم وذلك بإبراز المكان الذي تضغط فيه الأرداف على النسيج الخفيف بعجينة من المغرة الحمراء ، حيث تخف تدريجيا مع ابتعاد النسيج عن الجسم



شكل (٢٨)

جزء من منظر شعائر تطهيره الفم

ويظهر فيه نخيل الدوم وقد أخفت بركة الماء جزءاً من جذوعه ، بينما بدا جذعا السيدتين في طرف البركة الآخر حتى يظهر الفنان مهارته في التمييز بين الساق المتحركة والساق الساكنة من مقبرة نفر (رقم ١٧٨) طيبة وهنا تبرز الطريقة الثانية في استخدام المصري القديم لفكرة الشفافية ويتميز هذا الأسلوب بالإثارة والزخرفة حيث اكتفى الفنان بالإشارة إلي لون السيقان بسلسلة من الخطوط المتوازية الوردية وقد جعلها رأسية للساق الثابتة ومائلة بالنسبة للساق المهيأة للسير



شكل (٢٩)

إوز ميدوم. من الدولة القديمة. من مقبرة إيتيت. ميدوم
وهى خير معبر عن السمات الفنية للتصوير المصري في الدولة القديمة، وهى
تعد جزء من إفريز شهير يبلغ طوله ١،٦ من الأمتار وعرضه ٢٤ سنتيمتر.



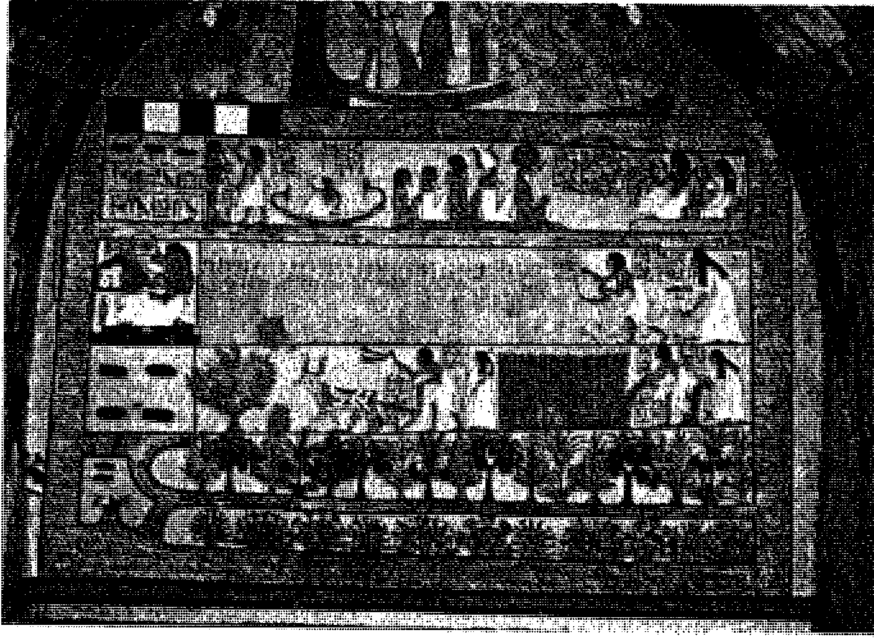
شكل (٣٠)

قنص الطيور بالشبكة المسدسة وحرث الأرض ، المنظر محفور ومطعم بعجائن الألوان ، من مقبرة إيتيت . ميدوم



شكل (٣١)

صبيان يحملان خسا أخضر و خرجا أبيض من مقبرة أوسحات ، رقم (٥٦)- طيبة و هي تؤكد الطريقة التي تعد بها الحائط قبل العمل حيث ينفذ التصوير الجدارى على جدار من الحجر الجيري المغطى بطبقة من الملاط أو بعجينة الطين و التبن . و لكن في حالة ما يكون الحائط صخريا قوي التماسك . يتم الرسم عليه مباشرة بعد أن يقوم العمال بصقل الجدران و سد ثغراتها و شقوقها بالجص ، و هذا ما يبدو على هذه اللوحة حيث ظهر شق الحجر الجيري فوق رأس الصبي الثاني برغم الطلاء الذي يغطيه المستخم كخلفية



شكل (٣٢)

الملك تحتمس الثالث منتصرا على أعدائه الأسيويين

حقول "ابارو" أو حقول النعيم – من مقبرة سن نجم – دير المدينة – طيبة و هى توضح طريقة الفنان في رسم خطوط افقية التى تحيل الرسم الي مجموعة من الصفوف المتتالية تتعاقب في أحداث الموضوع



شكل (٣٣)

تفصيلة من لوحة (١٠٢) يعبر عن الحصاد . من مقبرة منا " رقم ٦٩" طيبة وقد قسم الفنان اللوحة لتقسيمات أفقية قسم موضوع اللوحة داخليا في أحداث متتالية متعارف عليها



شكل (٣٤)

جزء من منظر فلكي . من الأسرة الثامنة عشر
من مقبرة ستموت – الدير البحري – وتبدو في هذه اللوحة طريقة
مربعات النسب التي استخدمها المصري القديم في رسم لوحاته

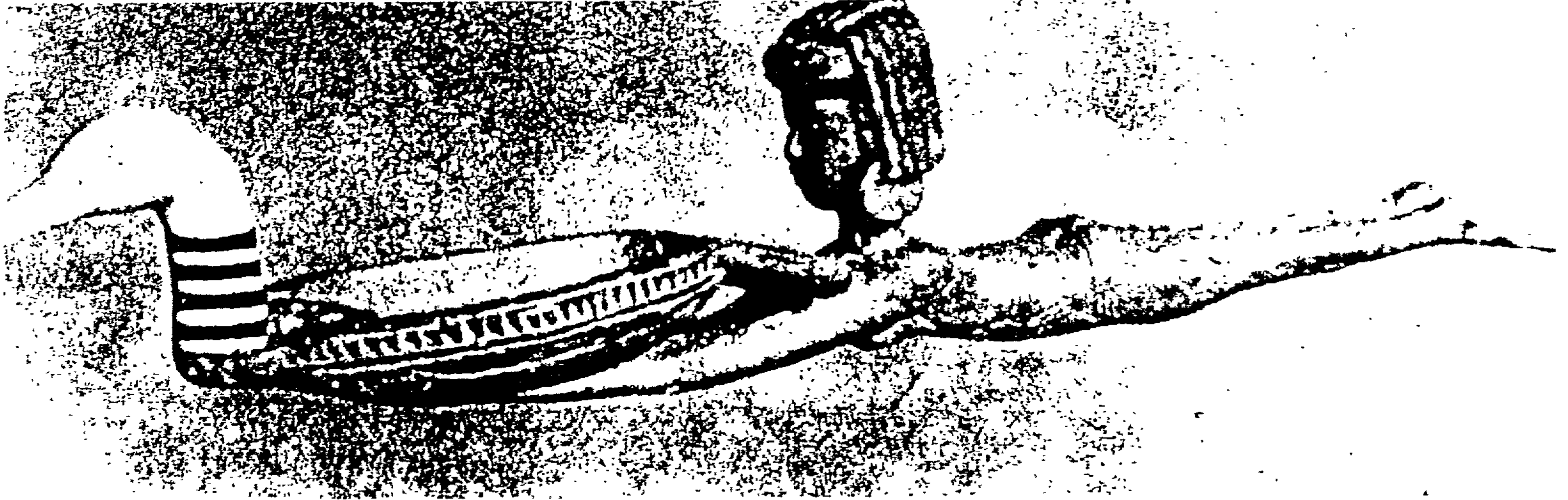


شكل (٣٥)

صور شخصية للمهندس سنمنوت – الدير البحري

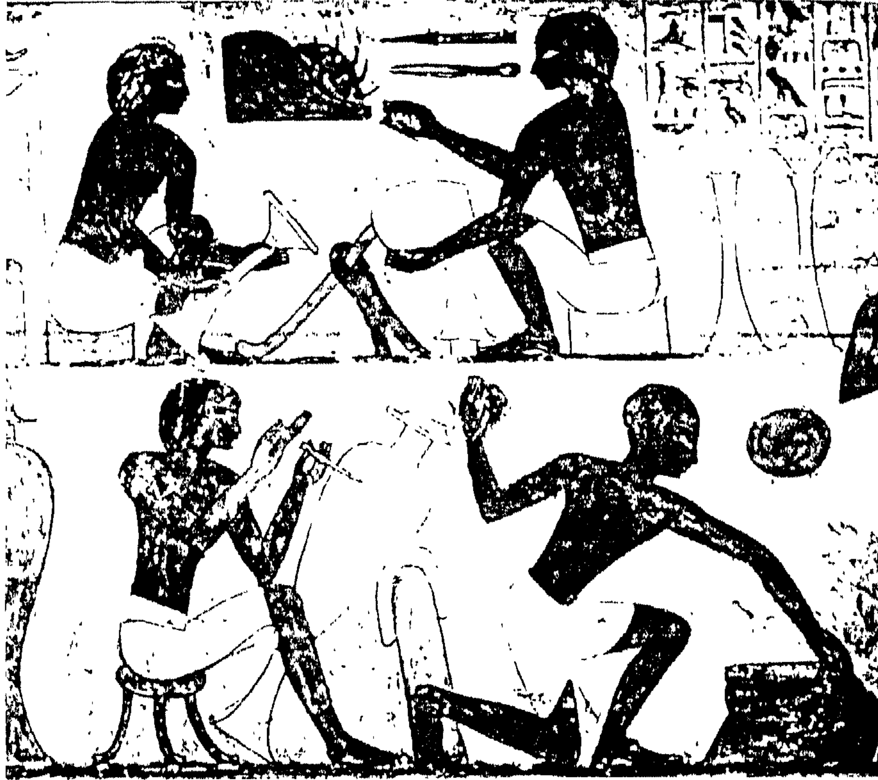
وتبدو في هذه اللوحة طريقة مربعات النسب التي استخدمها المصري القديم في رسم لوحاته

وكذلك توضح التصحيح في خطوطه بعد رسمها كما في كتف الرجل



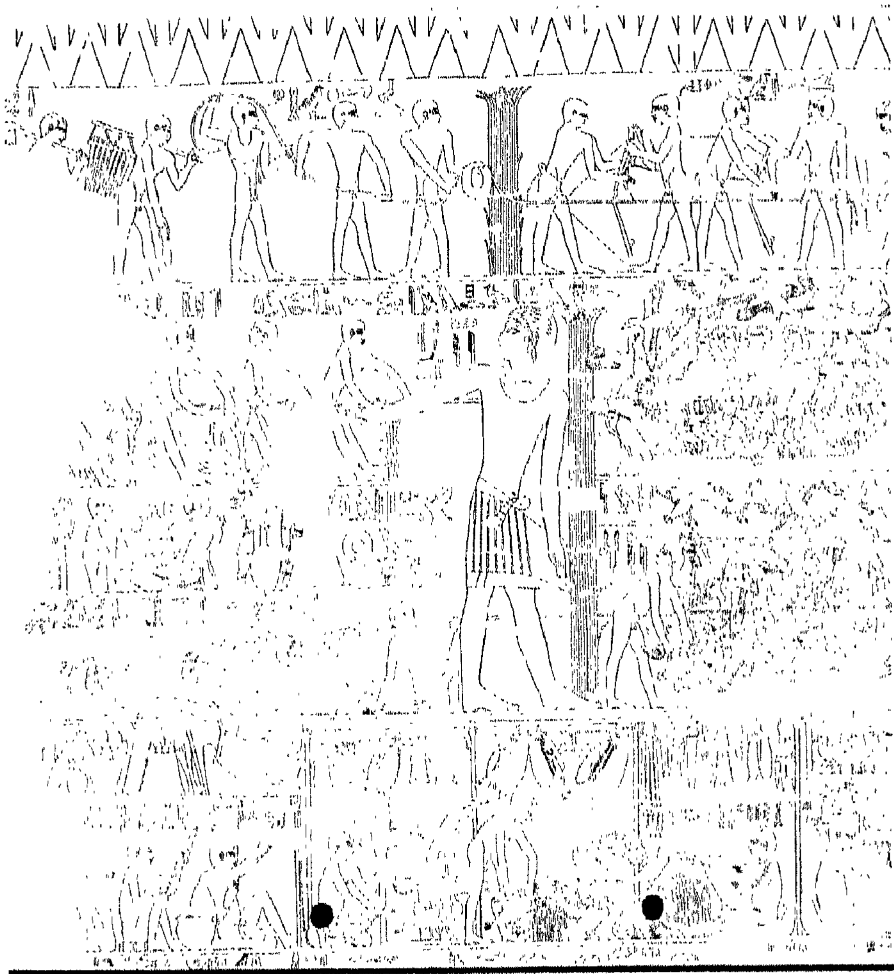
شكل (٣٦)

علبة خشبية لوضع مساحيق الزينة على شكل بطة واليد على هيئة فتاة تسبح . من الأسرة الثامنة عشر . الدولة الحديثة وهي تدل على أن الزخرفة الفنية أصبحت عنصراً في تشكيل كل الأدوات التي استخدمها الإنسان في هذا العصر



شكل (٣٧)

يوضح عمل الخزافين والأدوات التي يستخدمونها ، وتتضح طريقة المصري في تقسيم اللوحة إلي عدة مستويات يضع فيها أشكاله



شكل (٣٨)

و هو يمثل موضوع صيد الطيور

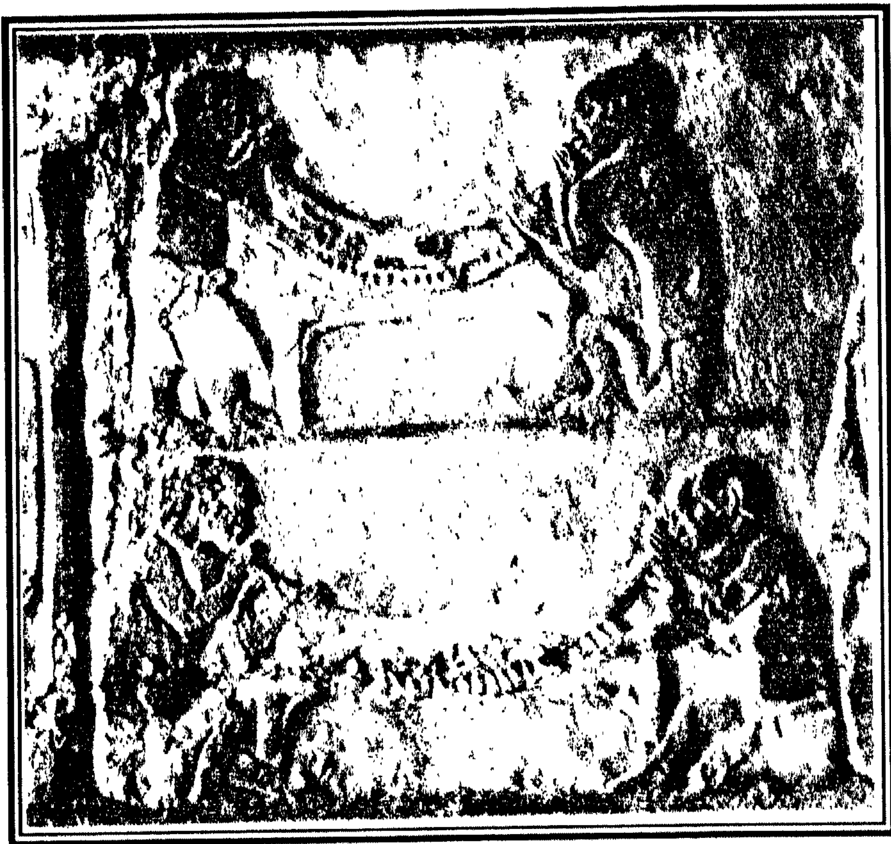
و تتضح لنا هنا طريقة المصري في تصميم لوحاته من حيث تقسيم اللوحة الى عدة مستويات يوضح فيها مراحل الصيد ، ومن الملاحظ أيضا تساوي حجم الأشخاص كلها سوى أحدهم ذي المكانة المرتفعة مما جعل الفنان يرسمه في حجم أكبر من الباقي



شكل (٣٩)

يمثل نائحات – من مقبرة رعموس – طيبة

احدى النماذج التي تتشابه مع قواعد المنظور المعروفة حيث تختفي بعض أجزاء من الندبات عندما تتقاطع مع أجزاء أجزاء أخرى أمامها



شكل (٤٠)

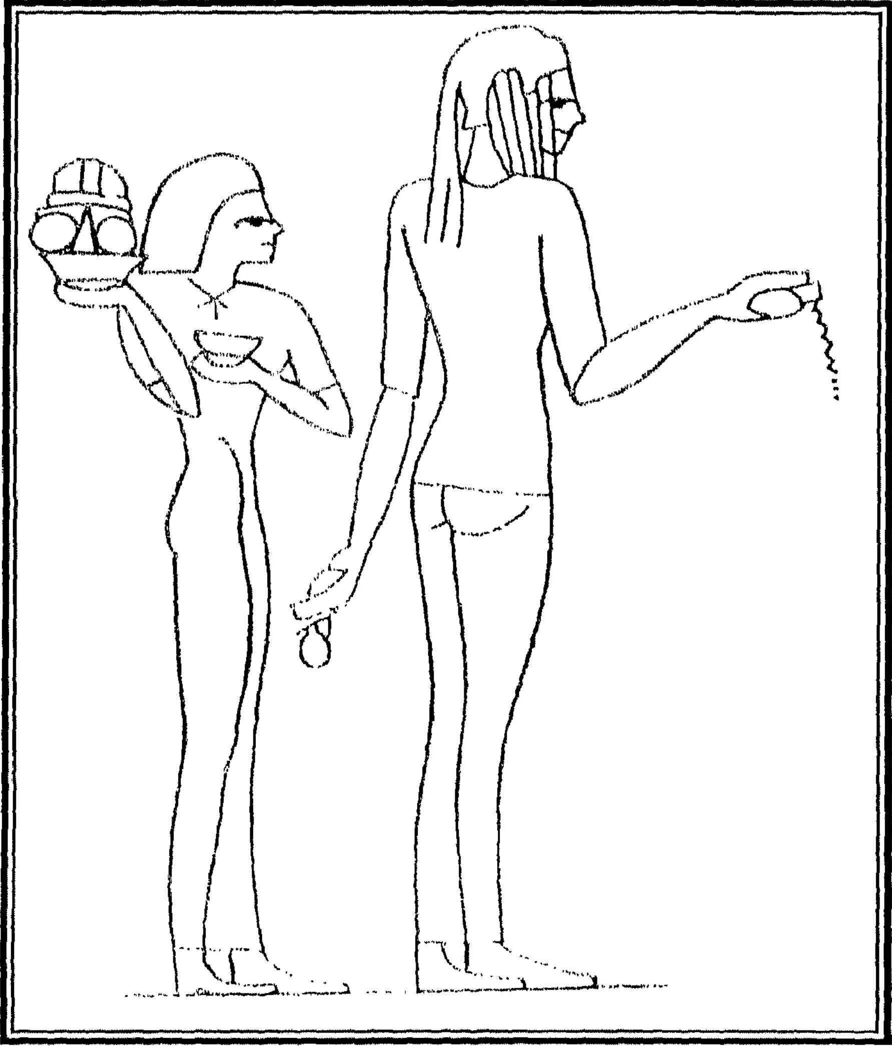
عقدان وضع كل منهما قائماً على منضدة – من الأسرة الخامسة – سقارة ويتضح أسلوب الفنان المصري ، حيث صور العقود راسية كأنها معلقة في الفضاء فوق المنضدة المصورة من الجانب دون أن يلتزم بالعلاقة المكانية حرصاً منه على جعل كل شئ في الوضع الذي يبرز أحسن إبراز للمشاهد



شكل (٤١)

جزء من منظر وليمة حيث تظهر المدعوات جالسات ، أما الخادمات فتقفن لتطعهن و تسقيهن و تصحح زينتهن . و يبدو بالمنظر تلك الفتاه التي صورها الفنان من الخلف . وهو وضع فريد في الفن المصري . و هي تضع قدمها اليمنى أمام اليسرى . و هى من الأسرة الثامنة عشرة .

مقبرة " رخ – مي – رع " ز طيبة.



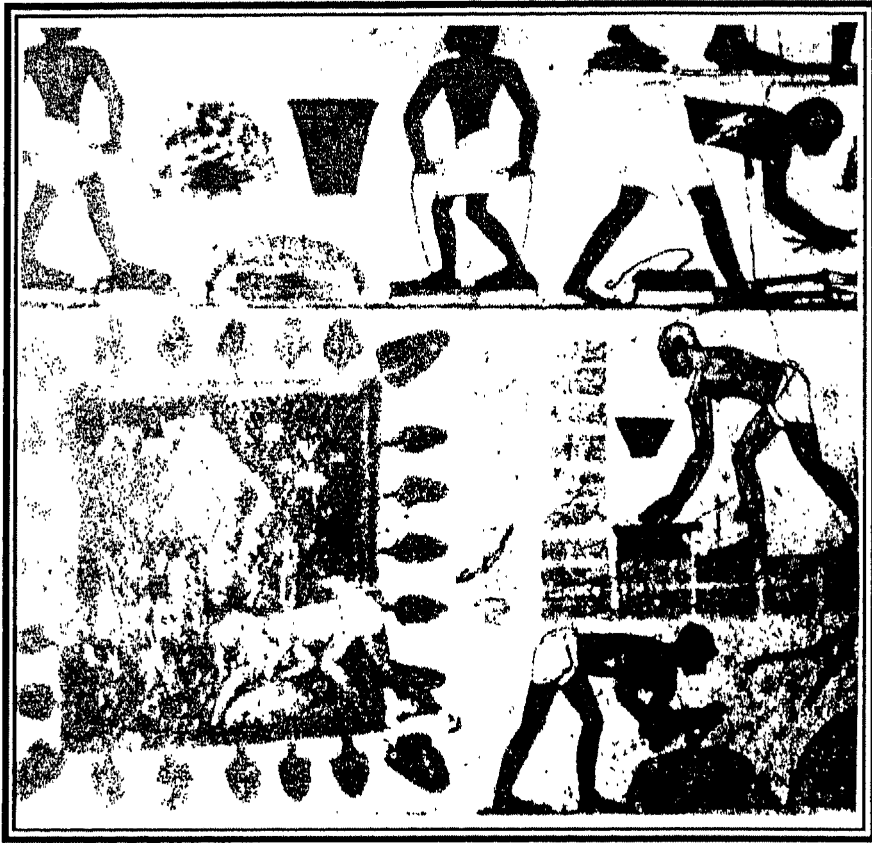
شكل (٤٣)

تفصيل لجزء من اللوحة السابقة ، حيث تظهر الفتاة المصورة من الخلف.
ويوضح كيف لف الفنان القدم اليسرى حول اليمنى



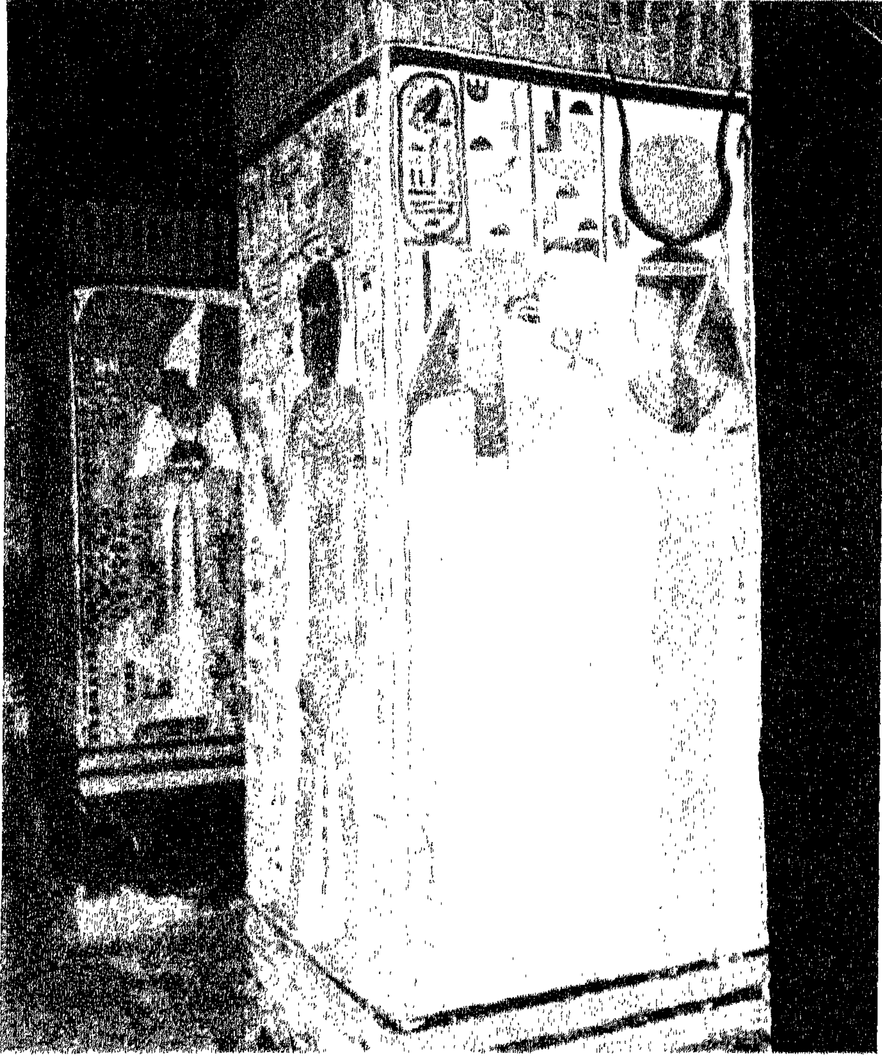
شكل (٤٣)

جزء من منظر لصيد السمك و قنص الطيور و تظهر فيه الفتاه الصغيرة و قد انحنت على حافة القارب تقطف زهرة البشنين . و ظهر كتفاها في وضع ججانبي غير المألوف



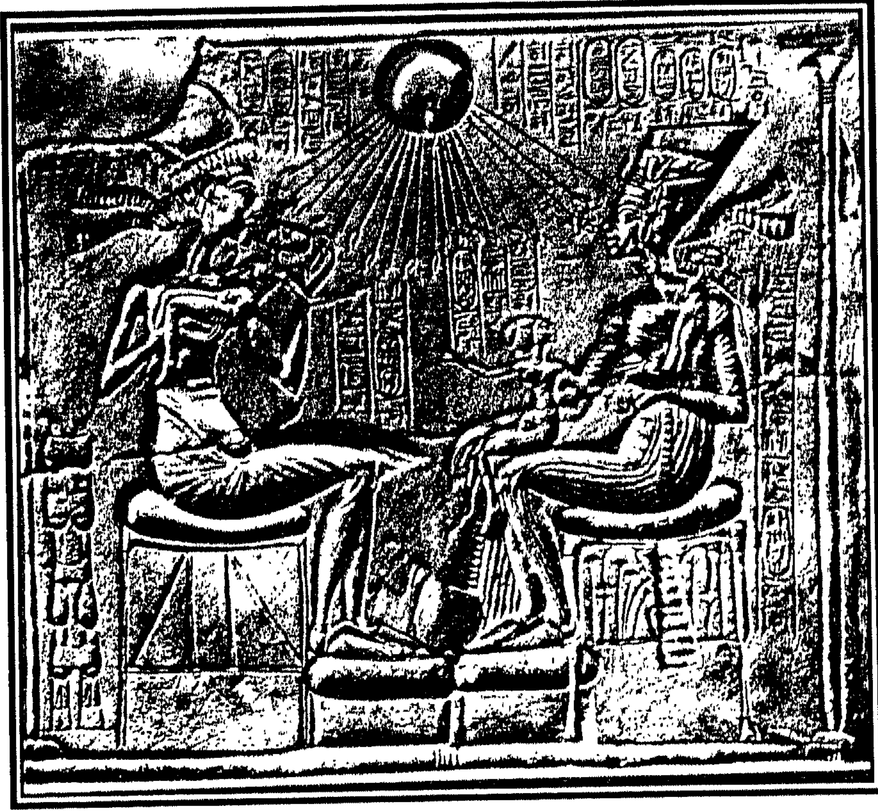
شكل (٤٤)

بركة يحفها الشجر المفرق في منظر إشعاعي . من الأسرة الثامنة عشرة
من مقبرة " رخ – مي – رغ " . طيبة
وهي تعبر عن عمال البناء ومراحل عمالهم



شكل (٤٥)

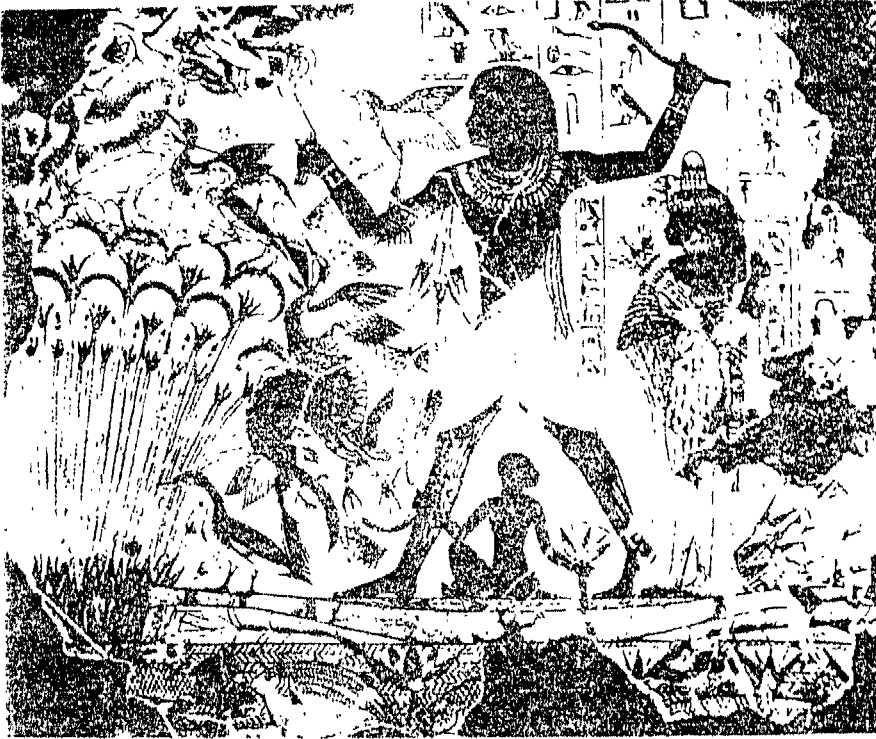
نفرتارى زوجة رمسيس الثانى من مقبرة مفرتارى الملكات - طيبة



شكل (٤٦)

قرص الشمس تنتشر منه الأشعة على الملكين " إخناتون ونفرتيتي " وهما يدللان بنتهما وهي مصنوعة من الحجر الجيري

ويتضح هنا كيف عبر المصري القديم عن براءة الطفولة
وقد كان يصور الأطفال دائماً عرايا



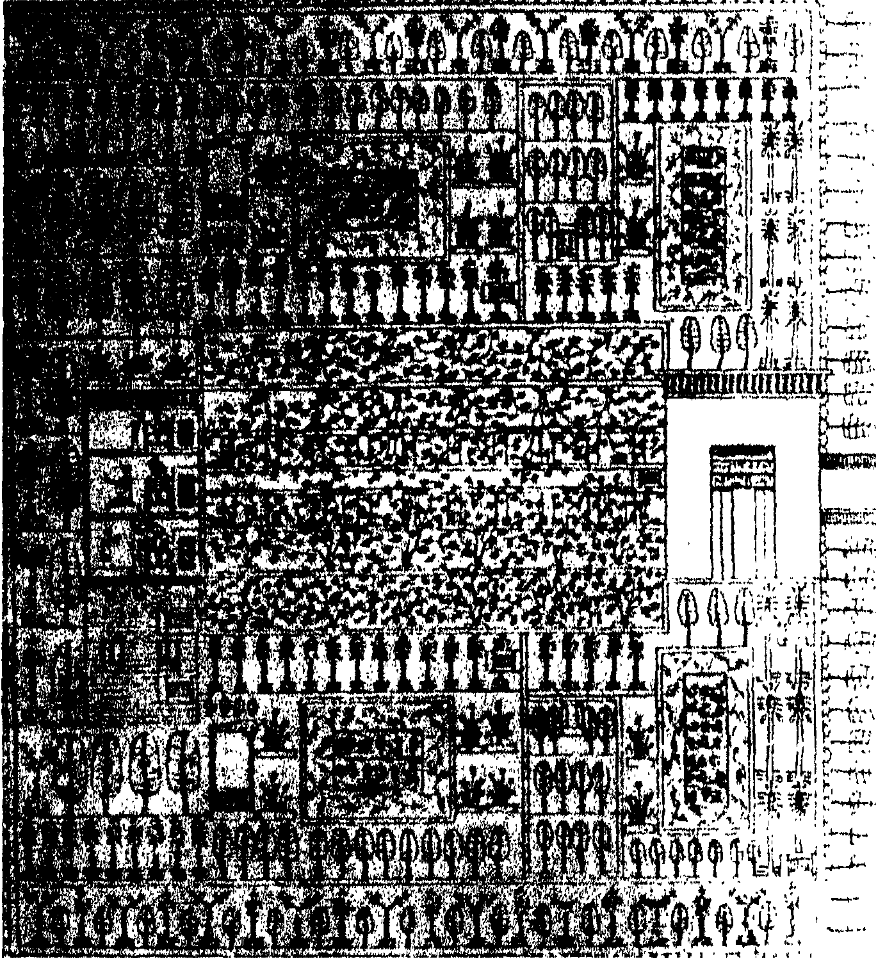
شكل (٤٧)

يبدو في هذه اللوحة قط يفترس طيوراً ثلاثة بينما تنطلق الطيور الأخرى
مذعورة ، ويبدو على الطيور أخرى الطمأنينة
من مقبرة صاحبها مجهول . ويتضح أسلوب المصري القديم
في رسم الرجل وكذلك بالنسبة للمرأة حيث اتسم رسم الرجل
بالقوة أما المرأة فاتسمت بالهدوء والوداعة



شكل (٤٨)

وتتضح في هذه اللوحة قدرة المصري الفائقة في الرسم والملاحظة حيث تنوعت الطيور والفراشات في أنواعها وحركاتها وأحجامها

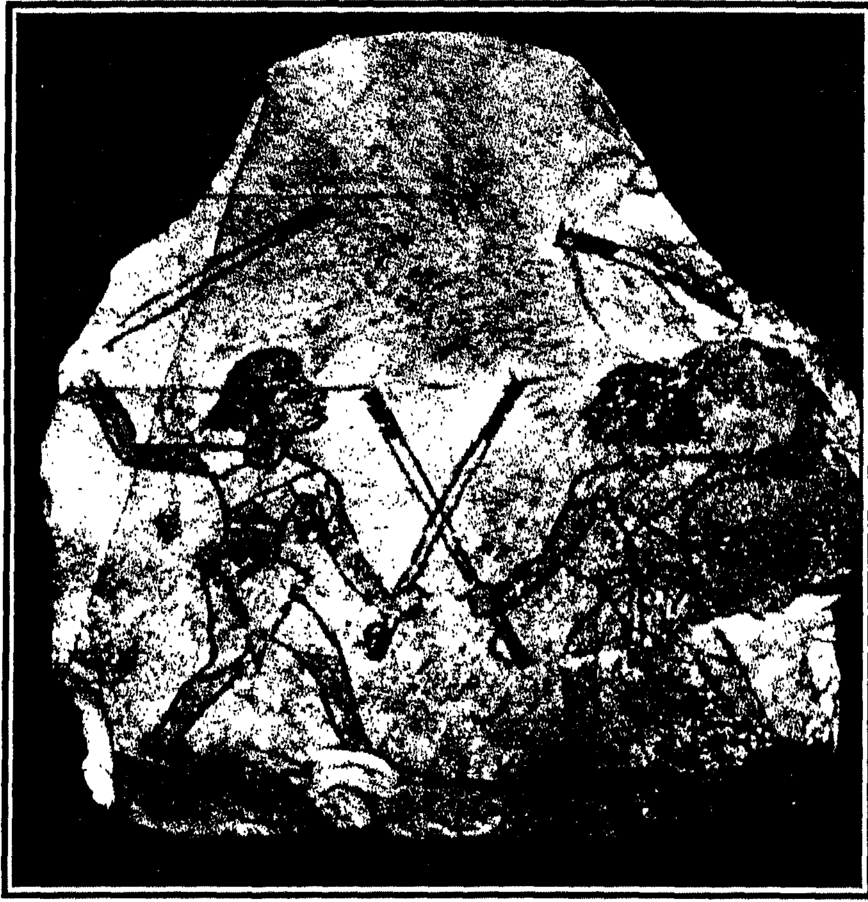


شكل (٤٩)

يمثل منزل حديقة دولة طيبة

وهو يوضح أسلوب المصري القديم في استخدام أسلوب " التفريق "

الذي يحل الرسم إلي نوع من الشفرة



شكل (٥٠)

عجلة تخطيطية من الحجر الجيري تصور التحطيب من الدولة الحديثة .
دير المدينة



شكل (٥١)

عجلة تخطيطية عليها منظر
أسد يفترس أسيراً

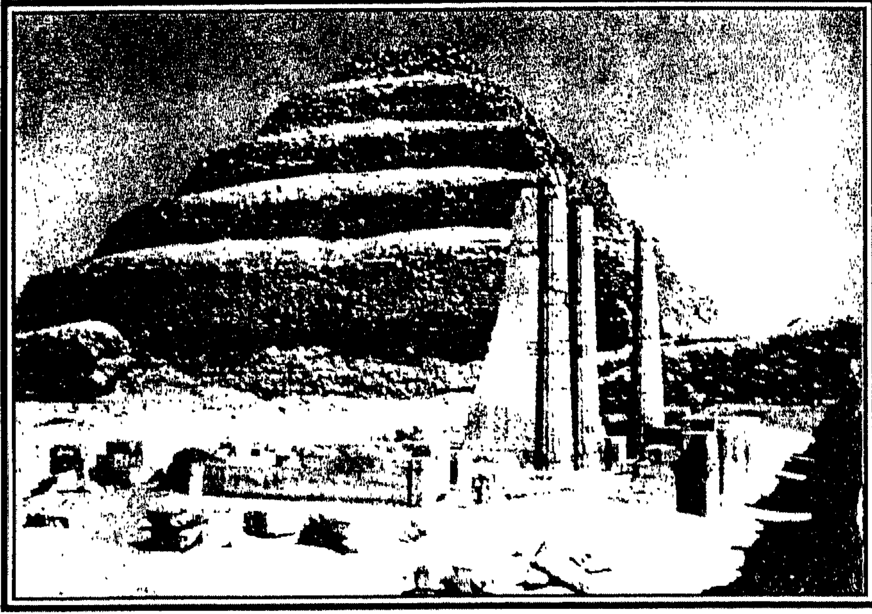


شكل (٥٢)

عجلة تخطيطية عليها منظر قط
يمثل راعياً يسوق أوزاً

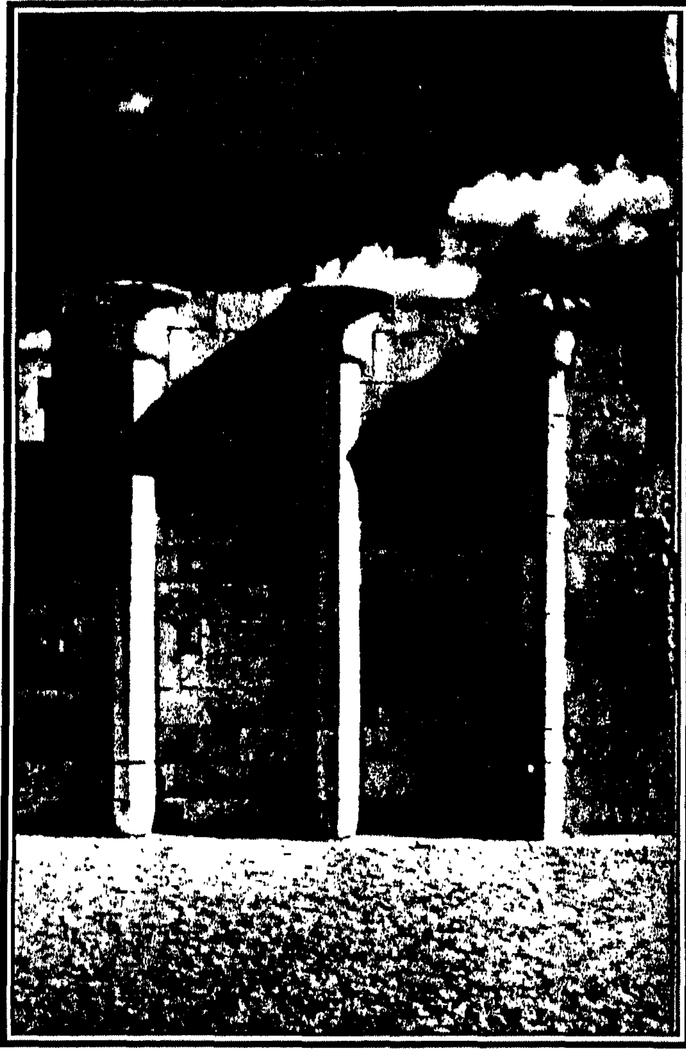


شكل (٥٣)
عجلة تخطيطية توضح قصة خرافية لعلها أصل قصة الذئب والحمل التى ورددت عن إيزوب ولافونتين. من الدولة الحيثة ـ دير المدينة.



شكل (٥٤)

هرم الملك زوسر بسقارة – الأسرة الثالثة
ويتكون من ست مصاطب من الحجر فوق سطح الأرض
ويظهر بجزء من المباني الملحقة بالهرم أنصاف أعمدة
مستوحى شكلها من حزم البوص ٢٦٥٠ ق.ق



شكل (٥٥)

جدار من الحجر من المباني المحيطة بالهرم المدرج بسقارة – وتظهر به أنصاف أعمدة مستوحاة من نبات البردي



شكل (٥٦)

تمثال الملك زوس جالساً
مصنوع من الحجر الجيري وآثار ألوان –
الدولة القديمة الأسرة الثالثة



شكل (٥٧)
تمثالا "رع حتب" و زوجته الأميرة "نفرت" من الحجر الجيرى الملون .
أوائل عهد الأسرة الرابعة- الدولة القديمة . " المتحف المصري القاهرة" .



شكل (٥٨)

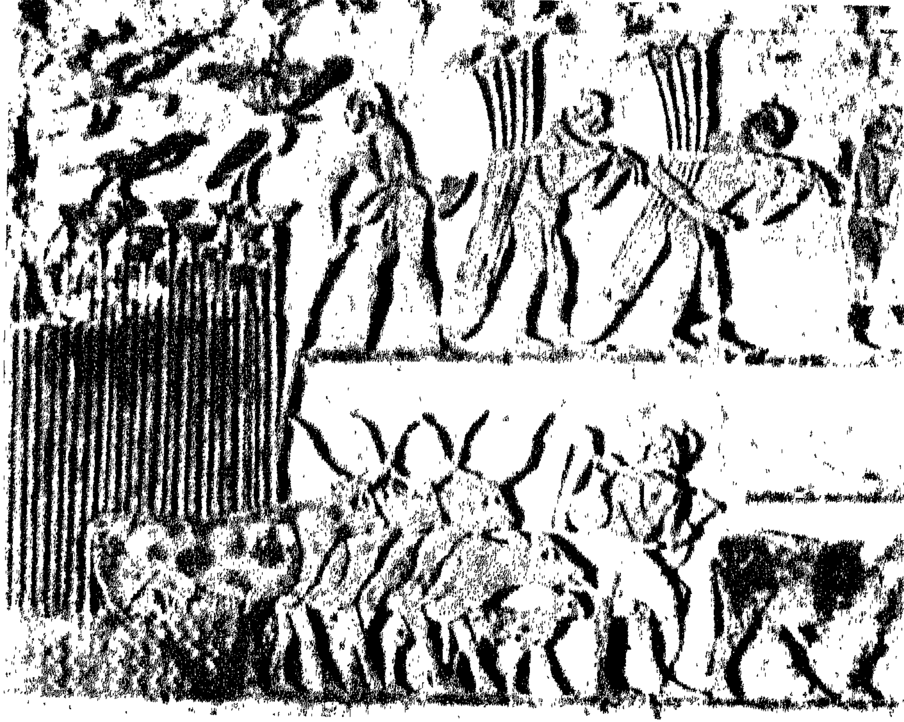
تمثال من الخشب للنبيل "كابر" واقفا و شهرته شيخ البلد – الأسرة الخامسة الدولة الحديثة . " المتحف المصري بالقاهرة "



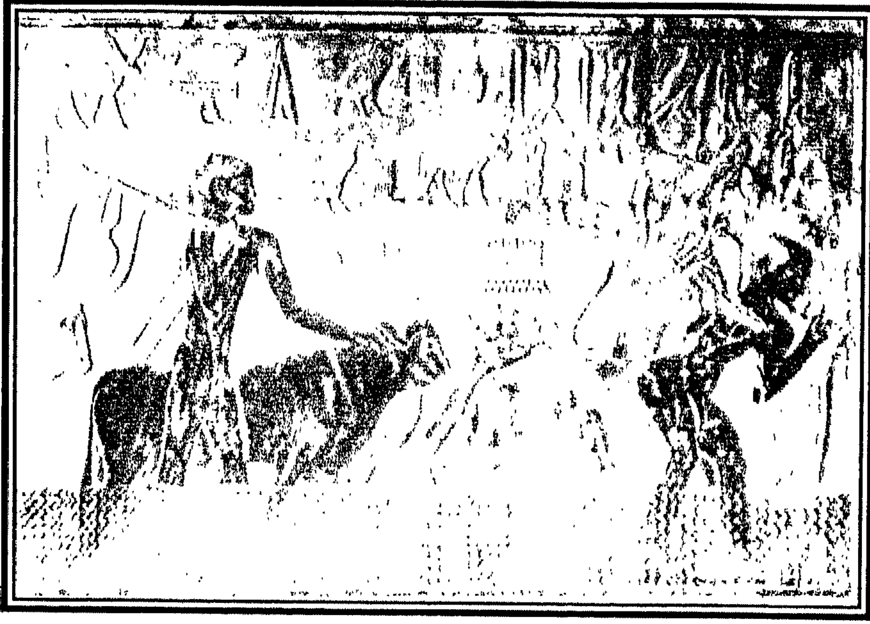
شكل (٥٩)
تماثال من الحجر الجيري للكاتب القاعد القرفصاء - صنع حوالي ٢٤٠٠ ق.م - الدولة القديمة . " المتحف المصرى بالقاهرة " .



شكل (٦٠)
قطيع الوعول و رجال يصيدون السمك بالشباك .
من الأسرة الخامسة مقبرة – سقارة .
و يبدو في كل منهما اسلوب المصرى فى تقسيم اللوحة الى مستويات

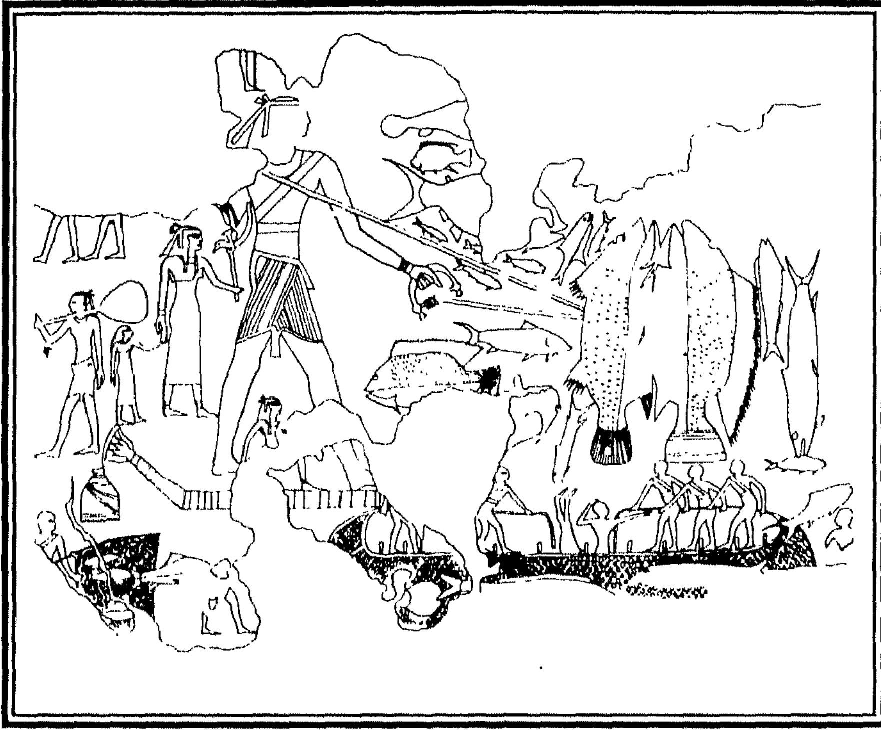


شكل (٦١)
رجال ينزعون سيقان البردي لصنع القوارب. و تحت قطيع يخوض في مناقع البردي برفقة راع . من الأسرة الخامسة .
مقبرة نفر . سقارة



شكل (٦٢)

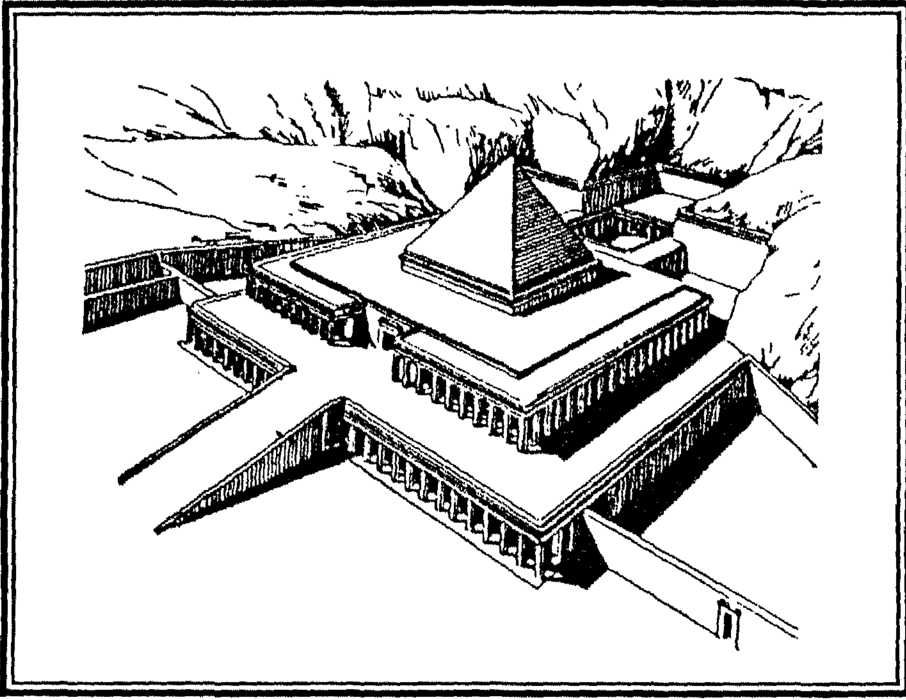
عبور الترعة – من الدولة القديمة – مقبرة تي . سقارة
ويبدو فيه أسلوب المصري القديم في التصوير
وخاصا الشفافية في إظهار أرجل وهي في الماء



شكل (٦٣)

صيد السمك بالحراب والشباك المستطيلة والمثلثة ، من أوائل الأسرة العاشرة . مقبرة عنخنيف . طيبة

ويبدو في اللوحة على اليمين رجلا يغطس في المياه



شكل (٦٤)

رسم تخطيطي لمقبرة الملك " منتوحتب " بالدير البحري
الأسرة الحادية عشرة – الدولة الوسطى



شكل (٦٥)
تمثال الملك "امنحوتب" من الحجر الجيري الملون
الأسرة (١١) – الدولة الوسطى "المتحف المصري بالقاهرة"

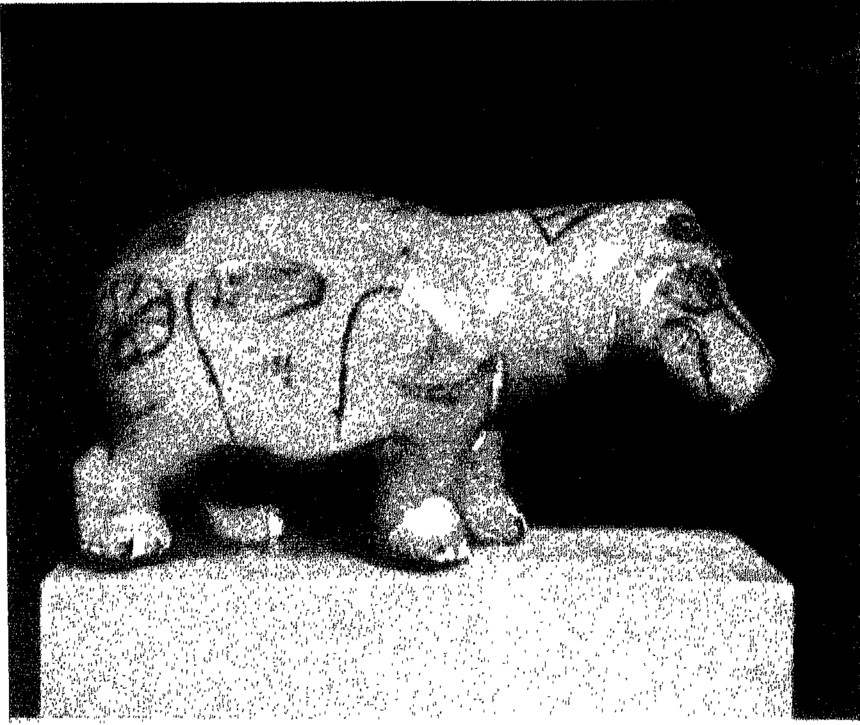


شكل (٦٦)

راس تمثال خاص بالملك سيزوستريس الثالث –
الأسرة الثانية عشرة – الدولة الوسطى



شكل (٦٧) تمثال حاملة القربان تحمل الخبز و الجعة و الطيور ز من الخشب الملون . من مقبرة مكت رع . من أواخر الأسرة الحادية عشرة . الدير البحرى



شكل (٦٨)

و هو لفرس النـهر ، من الخزف المزجج ، و قد رسمت أزهار البشنين على جسمه باللون الأسود لتصوير مناقع البردى التي يعيش فيها . و هي من الدولة الوسطى . طيبة



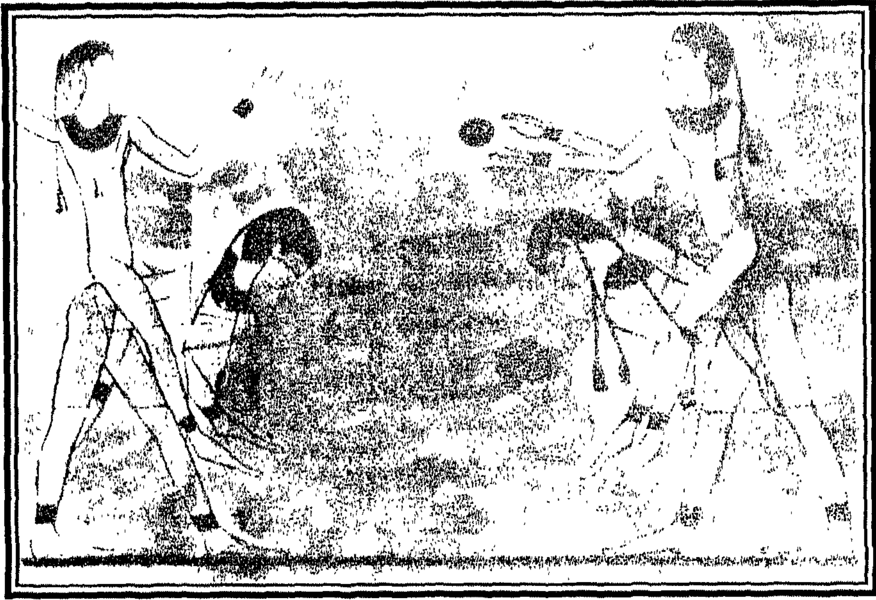
شكل (٦٩)

لوحة جدارية يظهر فيها منتحوتب الثالث يحتفل بيوبيله ، ويظهر مرتديا تاج الوجه البحري التاج الأحمر – ويمسك بالمذبة في إحدى يديه ، وبوثيقة "تمس" في الأخرى . وهو من الحجر الجيري الصلد . من أواخر الأسرة الحادية عشرة . من معبدة بأرمنت



شكل (٧٠)

نقش خفيف البروز من نفس المنظر السابق ، يمثل الإلهة أيونت " سيدة منف " وهو من الحجر الجيري الصلد – من أواخر الأسرة الحادية عشرة. من معبدة بأرمنت

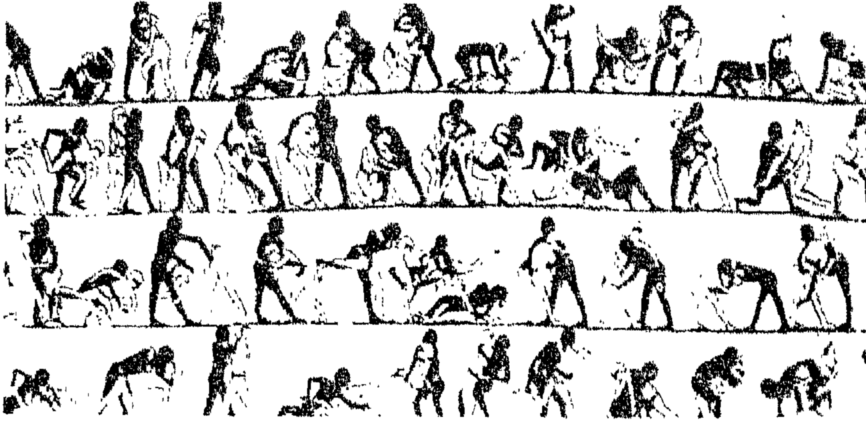


شكل (٧١)

ويمثل فتيات يلعبن الكرة – من الدولة الوسطى

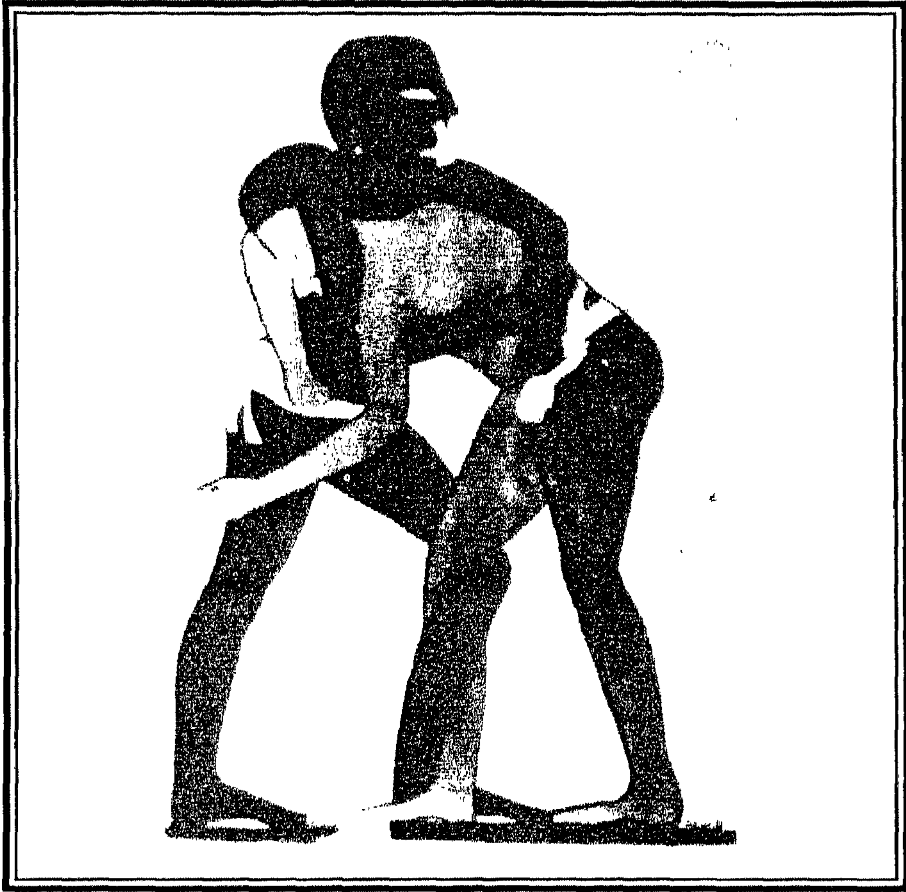
مقبرة بافت الثالث – ببنى حسن

وتبدو في هذا التكوين الواقعية والجمال ، بالإضافة إلي بساطة التشكيل



شكل (٧٢)

يمثل حركات متنوعة من المصارعة – من الدولة الوسطى
من مقبرة بافت الثالق – رقم (١٥) ببنى حسن



شكل (٧٣)

إحدى حركات المصارعة – من مقبرة باقت الثالث – ببنى حسن



شكل (٧٤)
يمثل خادمين يطعمان وعلين أبيضين – من الدولة الوسطى
مقبرة خنموتبي (رقم ٣) – بنى حسن .



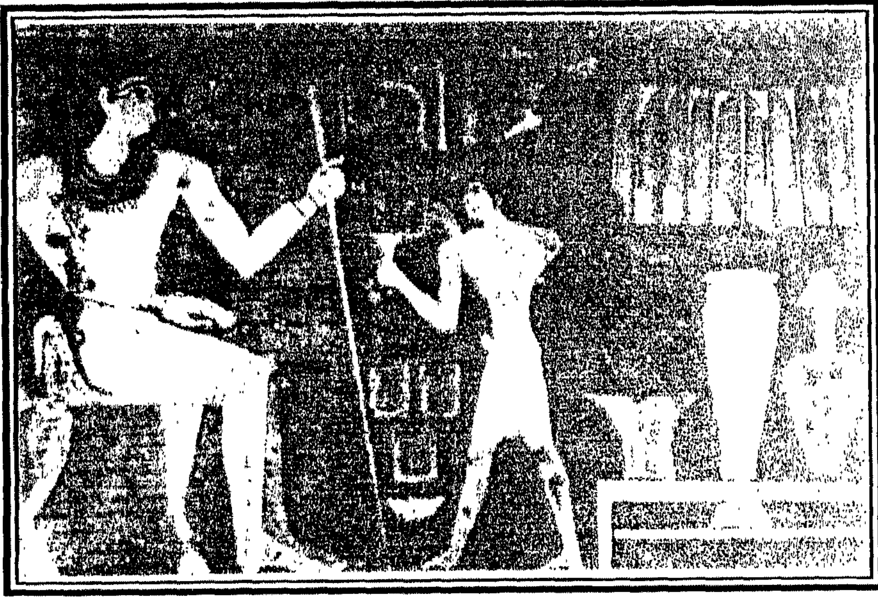
شكل (٧٥)

يمثل قنص حيوانات الصحاري، ويظهر خنموتبي يحمل القوس والسهام، ويطحب أولاده وخدمه، وتعاونه كلاب الصيد في القنص

مقبرة خنموتبي – بني حسن



شكل (٧٦)
يمثل طيورا على شجرة السنط – من الدولة الوسطى
مقبرة حنموتبى - طيبة



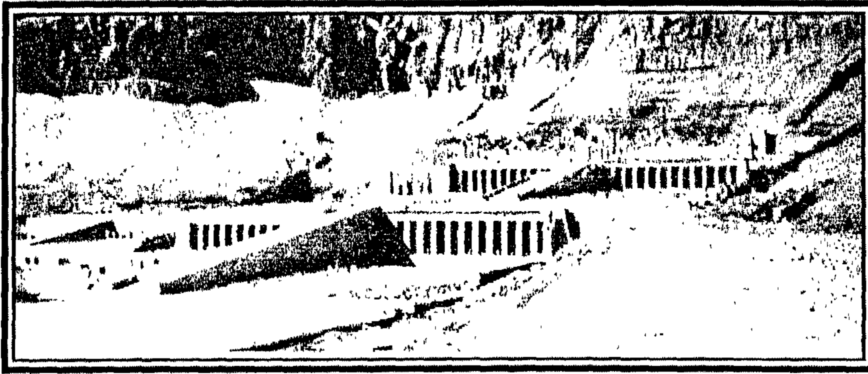
شكل (٧٧)

يمثل المتوفي جالساً إلي اليسار وقد وقف أمامه أحد الكهان يطلق عليه النجور . وقد أحاطت به مختلف أنواع القربان الجنائزي .
تابوت تحتوتى نخت . البرشا



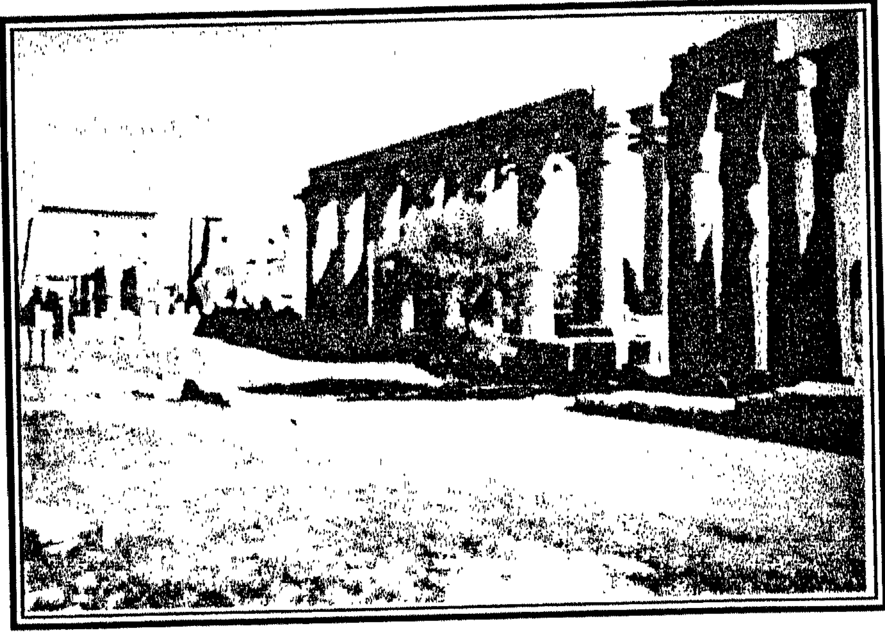
شكل (٧٨)

يمثل قربانا من البط على تابوت " تحوتي نخت "
أواخر الأسرة الثانية عشرة . البرشا



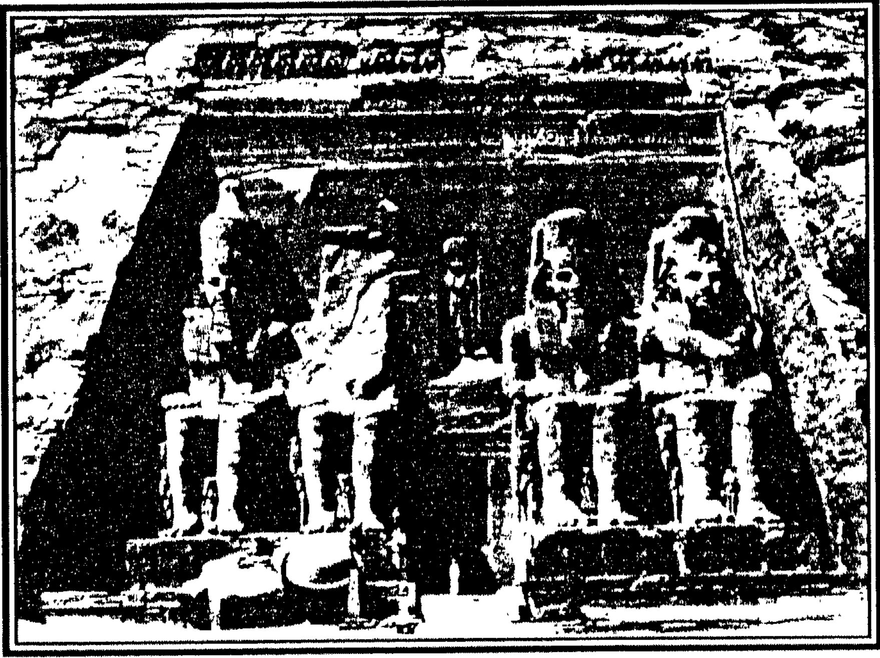
شكل (٧٩)

معبد الملكة حتشبسوت بالدير البحري ،
الأسرة الثامنة عشرة –
الدولة الحديثة



شكل (٨٠)

معبد الأقصر الذي شيده الملك أمنحتب الثالث في سنة ١٣٩٠ ق.م
للآلهة (آمون – مت خنسو) ويظهر بالجهة اليسرى الفناء المكشوف
والصرح اللذان أقامهما الملك رمسيس الثاني
في سنة ١٢٦٠ ق.م



شكل (٨١)

معبد أبي سمبل المنحوت في الجبل ، قام بتشييده الملك رمسيس الثاني ، وتظهر بالواجهة أربعة تماثيل جالسة للملك .
الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة



شكل (٨٢)
الأعمدة الداخلية لمعبد أبى سنبل و تأخذ أشكال آدمية،ومنا يتضح لنا الزخرفة الموجودة في السقف



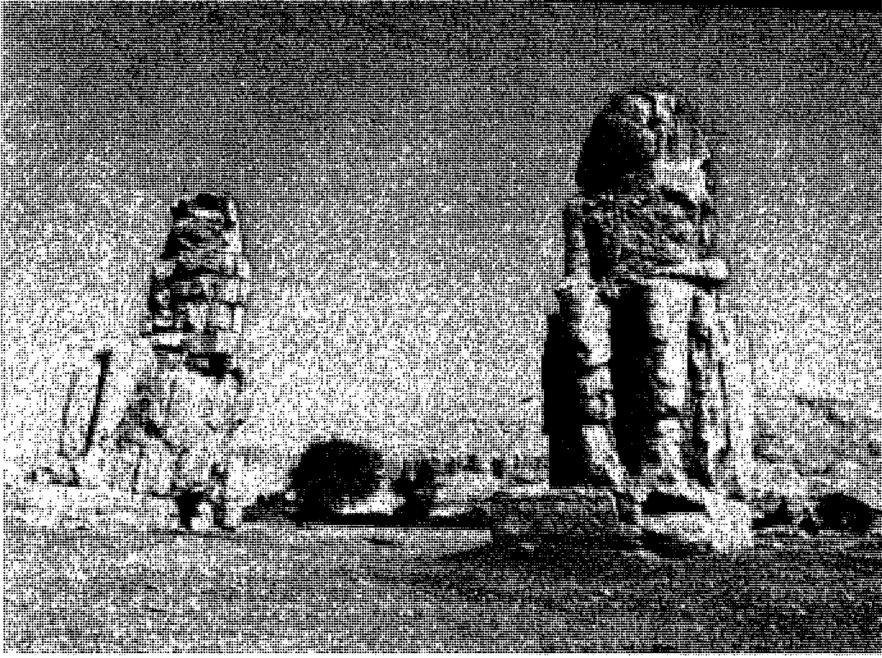
شكل (٨٣)

تمثال الملك " أمنحتب الرابع " " إخناتون "
عثر عليه في معبد الإله آتون ١٣٦٥ ق.م
" المتحف المصري بالقاهرة "



شكل (٨٤)

تمثال الملك " أمنحتب الرابع " " إخناتون "
عثر عليه في معبد الإله آتون ١٣٦٥ ق.م
" المتحف المصري بالقاهرة "



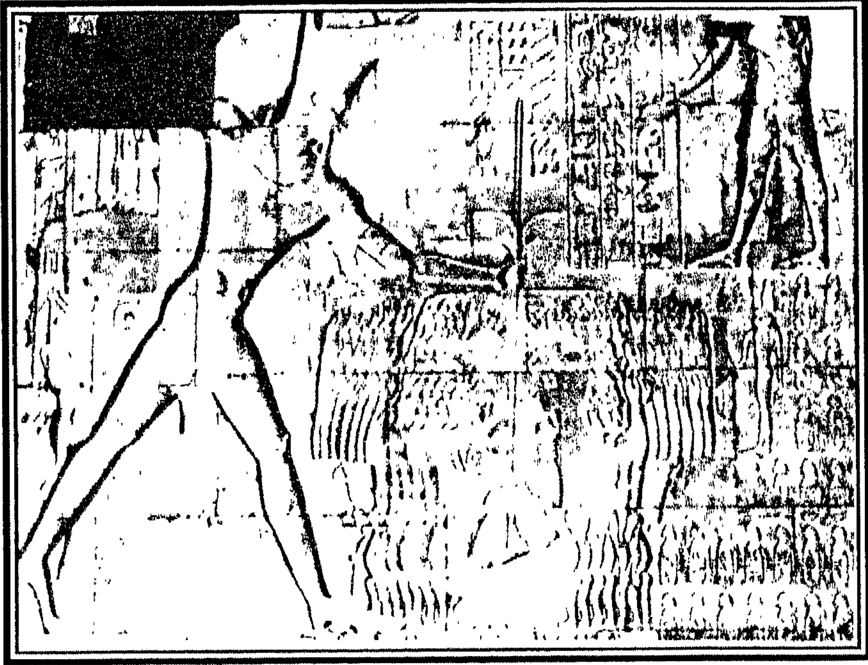
شكل (٨٥)

تمثالا "ممنون" و يمثلان الملك "امنمحتب الثالث" و لقد صنعا بغرض وضعهما امام معبده الجنائزى بطيبة – الاسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة.



شكل (٨٦)

الملكة بونت . من معبد حتشبسوت – بالدير البحري
وهنا تبدو قدرة الفنان في تسجيل الخصائص الذاتية
لتلك الملكة التي يتثنى جسمها من نقل ما يحمله من لحم وشحم



شكل (٨٧)

الملك تحتمس الثالث منتصراً على أعدائه الآسيويين
وهنا يبدو ما اتخذه مشهد الانتصار من صبغة رمزية
حيث يظهر الملك ممسكاً برؤوس أعدائه الآسيويين
بيد بينما يهوي " بمقمعة " يحملها في اليد الأخرى
على رؤوسهم



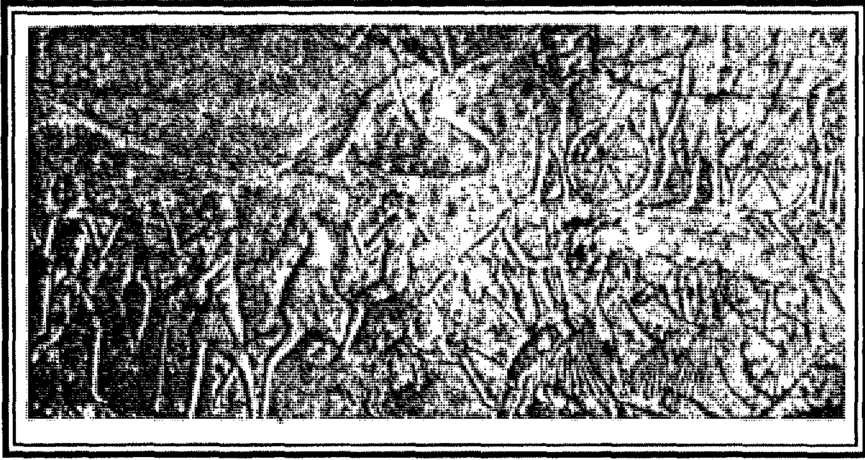
شكل (٨٨)

أبنة الملك " إخناتون " جالسة تأكل بطة .
وهو منقوش على لوحة حجرية من تل العمارنة ١٣٦٥ ق.م.
الأسرة الثالثة عشرة . الدولة الحديثة



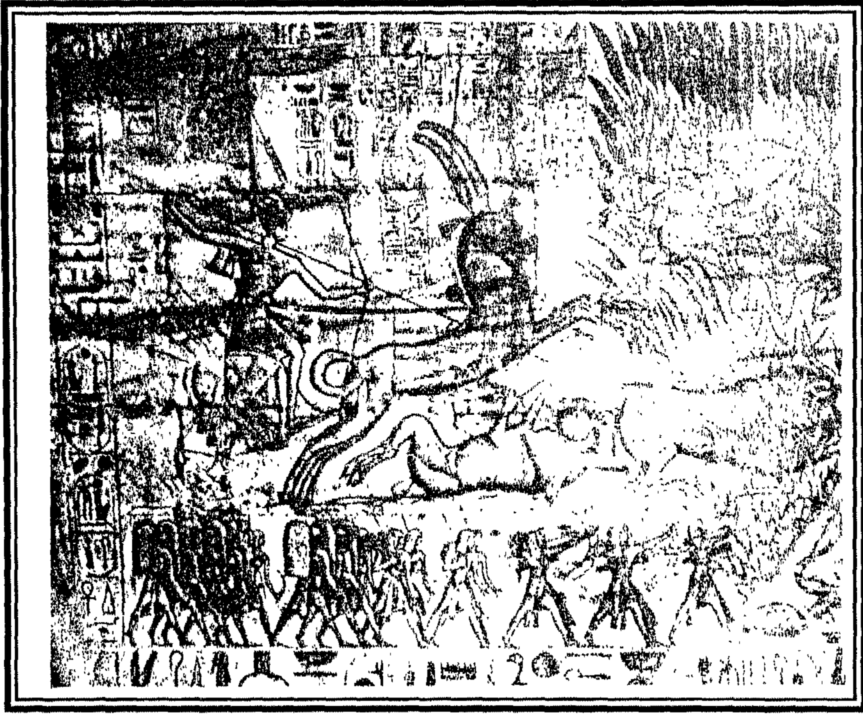
شكل (٨٩)

وهو من مقبرة النبيل " خير ويف " بطيبة وهو نقش على الجدار الحجري حيث يصور بنات الملك إمنحتب الثالث يحملن أواني تستعمل في الحفلات الدينية . الأسرة الثامنة عشرة .
الدولة الحديثة



شكل (٩٠)

نقش على جدار حجري من مقبرة الملك حور محب ١٣٥٥ ق.م.
وتظهر فيه طريقة نقل قطعة من الثقل (تبدو حجارة)
الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة



شكل (٩١)

رمسيس الثالث يصيد الثيران
معبد مدينة هابو – طيبة



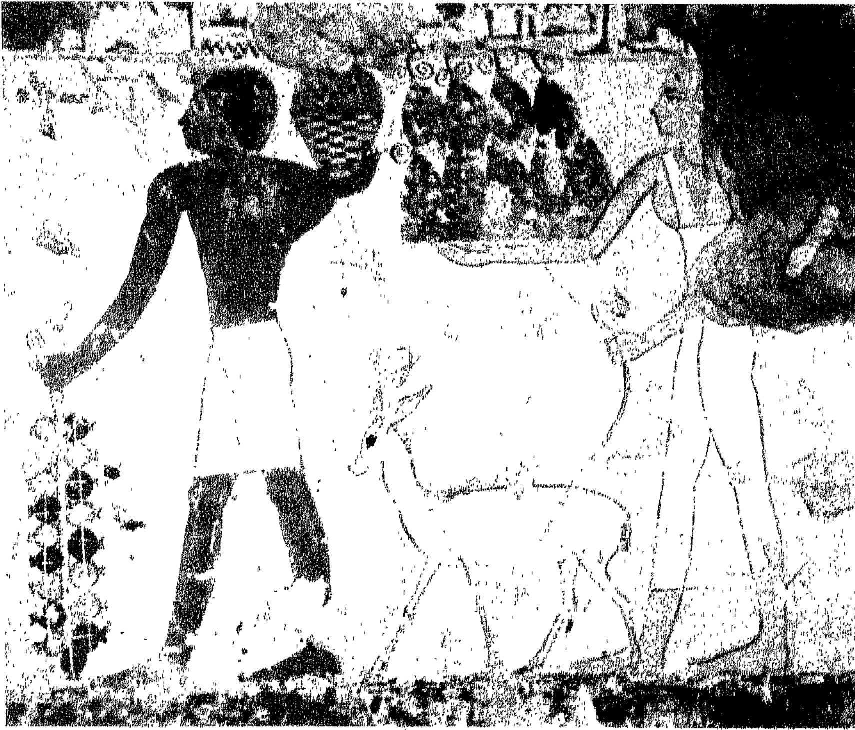
شكل (٩٢)

يبدو فيها قطعان الماشية وهي تتدافع
يقودها راع صغير من الدولة الحديثة



شكل (٩٣)

بردية هزلية . حيث يوجد أعداء بالفطرة ينسون عداوتهم ، فمن اليسار
إلي اليمين نرى الأسد يلعب " الصناما " مع الغزال .
والذئب يرعى قطيع الماعز ، والقط يحرس الأوز .
وذلك حيث استخدم الفن لنقد المجتمع
عندما تدهورت الحضارة المصرية



شكل (٩٤)
لوحة تمثل غزالا يقاد قربانا من مقبرة امنمحات - طيبة



شكل (٩٥)

يمثل ثورا يقاد ضمن القربان
من مقبرة إمنمحات – طيبة



شكل (٩٦)
يمثل طيورا خضراء و أخرى زرقاء و كذلك بيضاء ، تحلق في سماء زرقاء من مقبرة امنحات - طيبة



شكل (٩٧)

حيث تظهر حفلة موسيقية ، يظهر فيها شخصان يقرعان الصنوج والثالث يصفق ، والرابع يرقص ، وامرأة تضبط الإيقاع بقعقعة أصابعها وتحريك قدمها . من مقبرة امنمحات . طيبة



شكل (٩٨)
و هو يعبر عن موسيقى في وليمة من عهد تحتمس الثالث – من مقبرة امنحات - طيبة



شكل (٩٩)

حفل موسيقى . من مقبرة
" جسر – كا – رع – سنبت "
طيبة



شكل (١٠٠)
عزف الهارب الضرير من مقبرة نخت (رقم ١٠) - طيبة



شكل (١٠١)

منظر لحفل موسيقى حيث تظهر فيه ثلاث من العازفات ، اثنتان يعزفان على العود ، أما الثالثة فتعزف على هارب . وقد زين شعورهن بشريط من الأزهار ووضعن فوقه مخروطاً عطرياً .
ويبدو أن عازفات العود يتحركن ليرقصن
في حركات خفيفة

وبجوار العازفات جلس الفتيات حيث تظهر إحداهن وقد صور وجهها من الأمام – وهو تصوير فريد في الفن المصري – وأخذت تصفق على الإيقاع . حيث جلست بجوارها عازفة على الناي المزدوج .
من مقبرة " نب – أمون " . طيبة



شكل (١٠٢)

و هو يعبر عن جزء من التصوير جدار ملون . و يصور هذا الجزء فرقة عازفات و راقصات الأسرة الثامنة عشرة – الدولة الحديثة.



شكل (١٠٣)

نائحات واقفات
من مقبرة " مين نحت "
طيبـــــــة



شكل (١٠٤)

وهو تكمله للشكل السابق حيث تجلس نائحتان أمام رئيستهن
من مقبرة " مين نحت " .
طيبـــــة



شكل (١٠٥)

مقبرة رقم (٦٦) لصاحبها "سننوفر"

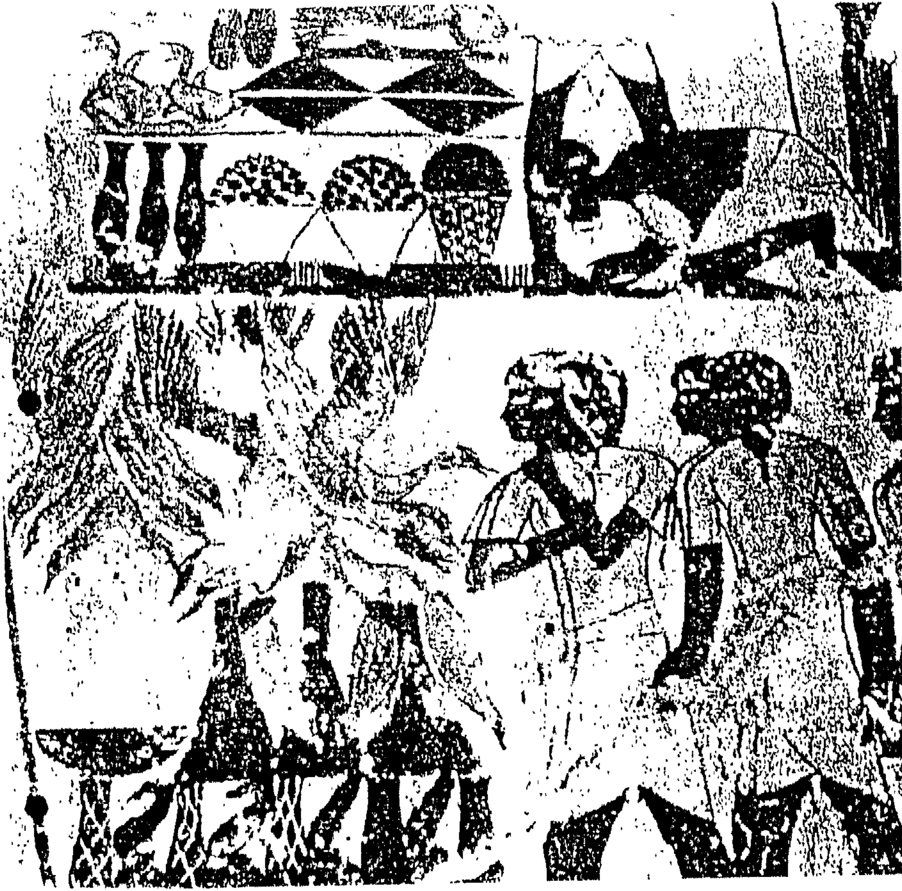
وهي توضح استغلال المصمم الفنان لتضاريس السقف الطبيعية



شكل (١٠٦)

يعبر عن الحصاد – من مقبرة منا رقم (٦٩) – طيبة

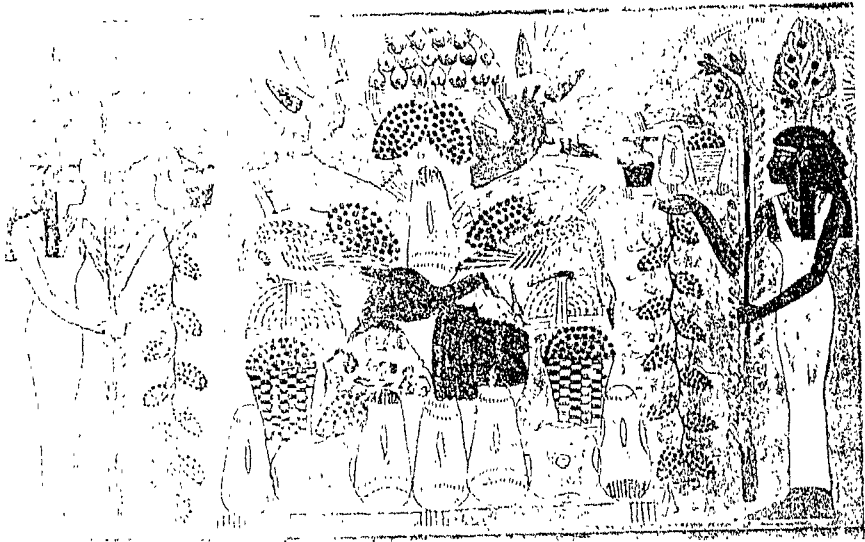
ويتضح هنا الأسلوب الذي استخدمه المصري في تقسيم المساحة إلى صفوف يوضح داخليا مراحل الحصاد المختلفة



شكل (١٠٧)

وهو يمثل صفان من القربان يعلو إحداهما الآخر، ونلاحظ اختلاف الحجم والتقنية في كليهما – من مقبرة منا (رقم ٦١) – طيبة – الأسرة (١٨)

حيث تصف الأطعمة على تباعد مرسوم لتساير الناحية الزخرفية للمساحة وتتميز بألوانها الخفيفة التى تشف روحانية

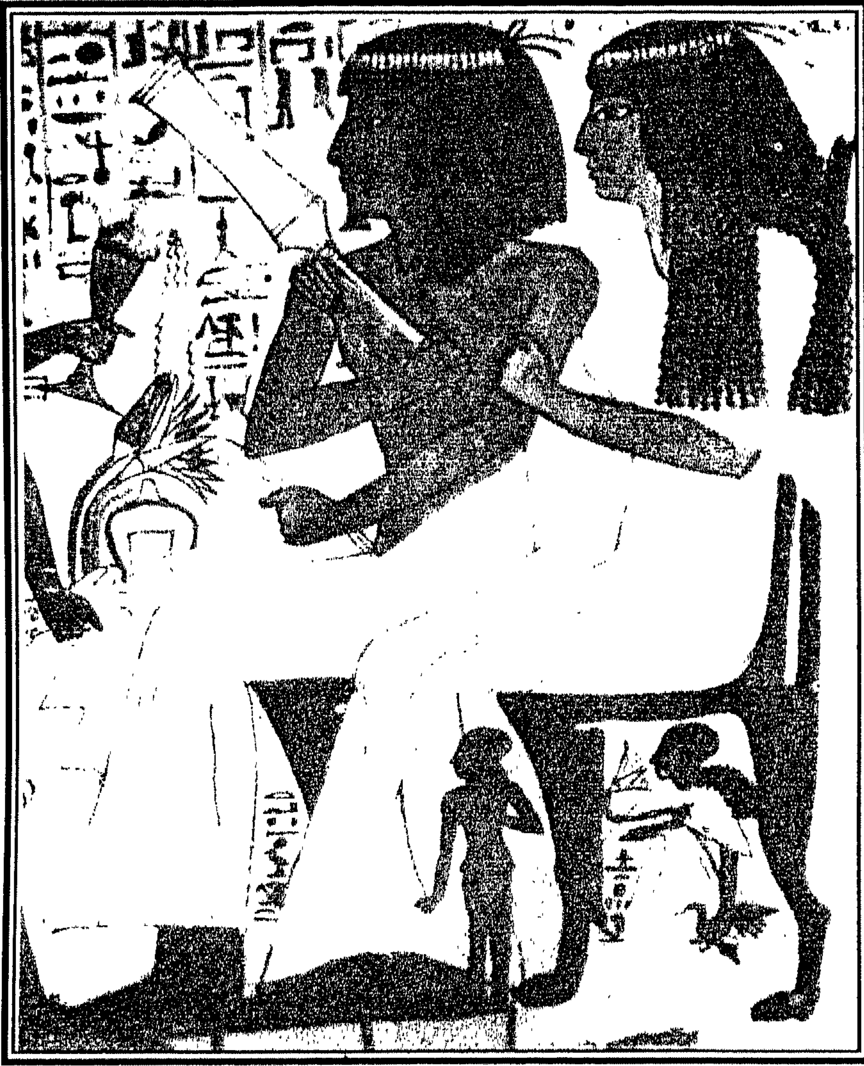


شكل (١٠٨)

منظر يمثل طريقة وضع القربان



شكل (١٠٨ ب)

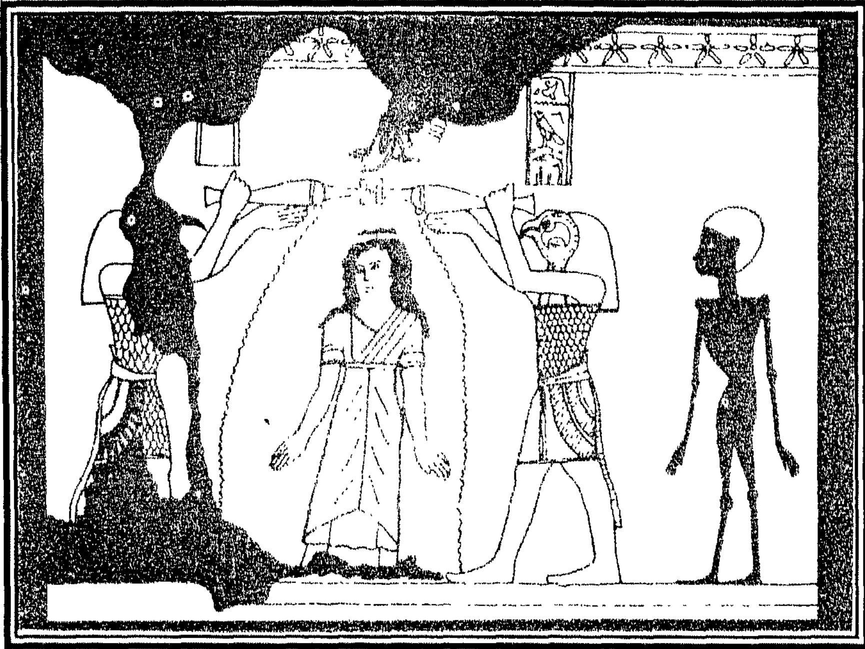


شكل (١٠٩)

" س نحم " وزوجته يجلسان ، ومن تحتهما ابنتهما

من مقبرة س نجم (رقم ١)

دير المدينة – طيبة



شكل (١١٠)

منظر إقتباس من إحدى البرديات الجنائزية من القرن الأول قبل الميلاد.
وهو يمثل المتوفاة في ملابس يونانية أو رومانية ووجهها من الأمام،
يطهرها كاهنان . وهي تعد من إنتاج عصور الاضمحلال
والهبوط في الفن



شكل (١١١)
ابنتا أخناتن

الجـــــــزء الثاني

دور المصمم المزخرف في إعطاء الطابع القومي للمنشآت الرياضية

الفصل الأول

الرياضة

٢/١/١ مقدمة عن الرياضة وأهميتها كنشاط جماهيري

* نبذة تاريخية لبدايات تأثيث الألعاب.

٢/١/٢ الرياضة عند قدماء المصريين

- تنظيم المسابقات عند المصري القديم
- أماكن ممارسة الرياضة عند المصري القديم

٢/١/٣ تنقسم المنشأت الرياضية التي تقام فيها مباريات وألعاب هذا العصر إلى:

- استادات رياضية
- صالات مغطاه

الفصل الأول

الرياضة

٢/١/١ مقدمة عن الرياضة وأهميتها كنشاط جماهيري:

اتجهت جميع الدول اتجاهاً قوياً نحو العناية بصحة الفرد والجماعة، ونادت برعاية الجسم في كل مرحلة من مراحل نموه أسوة بالعناية بتنمية العقل ثقافياً وخاصته بعد أن تبينا فوائدها على كل من النواحي البيولوجية والاجتماعية، والسيكولوجية والاقتصادية.

حيث إن العقل السليم في الجسم السليم

لهذا أصبحت التربية الرياضية في هذا العصر أساساً من أسس إعداد الفرد للمجتمع، وتهيئته للحياة المستقبلية تهيئة عملية.

ولذلك جعلت الدولة لها مكاناً هاماً في سياستها المالية والتربوية والاجتماعية، فأنشأت الأندية والساحات المختلفة لطوائف المواطنين، ووفرت للشباب في كل مدينة وقرية سبل الرعاية والتوجيه.

وتشجيعاً من الدولة على الاستمرار في مزاولة الرياضة، أقامت المباريات والمنافسات سواء الداخلية أو الخارجية لمحاولة الوصول إلى العالمية، ولذلك أنشأت الدولة وزارة للشباب والرياضة لتنظيم وإعداد البرامج المخصصة لذلك.

ومن هنا كان من يبحث في تاريخ الأمم والشعوب، لابد أن يلحظ أن الرياضة كنشاط من أنشطة المجتمعات البشرية، تزدهر بازدهار الحضارة، وتخمل مع خمولها، حدث هذا مع المصريين القدماء وفي بلاد الكلدان، والآشوريين، والحثيين وفي حضارات الصين، والهند، وبلاد العرب الجنوبية،

وعندما بدا مشعل الحضارة في بلاد الأغريق أوقد المشعل الأولمبي، وتوجت رؤوس الأبطال.

*** نبذة تاريخية لبدايات لتأثيث الألعاب الرياضية:**

وقد شهدت معابد ومقابر بني حسن السبق للمصري القديم في الاهتمام وممارسة الرياضة، ثم نقلت بعدها إلى الإغريق حيث تأثثت الألعاب الأوليمبية في مدينة أولمبيا، إحدى المدن الإغريقية القديمة التي ترتبط بكثير من الأساطير والروايات الرائعة، أولي هذه الحكايات الأسطورية تقول: إن مؤسسي هذه الألعاب والمحافظ على تقاليدها هو "هيراكل" وقد أسسها تخليداً لذكري انتصاره على القيصر البخيل "أوغي Aogue" ثم أصر على إحيائها كل سنة.

وأسطورة أخرى تعلل قيام الألعاب اللأوليمبية تعليلاً آخر، وتعزوها إلى الملك "بيلوبس" الذي بارز القيصر " أونوماس" في سباق العربات على الأربعة خيول للتمكن من خطبة أبنته وكانت نتيجة لانتصاره وتتويجه قيصراً أن قرر إقامة الألعاب الأوليمبية مرة كل أربع سنوات، وحدد مكاناً لقيام هذه الألعاب بالقرب من مدينته أولمبيا في أكبر جزيرة يونانية وسميت "بلوبونيز" تيمناً باسم القيصر المتوج.

أما الحكاية الثالثة، وهي الأقرب إلى منطق التاريخ، وإن كان تاريخاً أسطورياً حيث أرجع السبب في قيام الأعياد الرياضية إلى تحالف حصل بين المقاطعات اليونانية، بعد أن كانت اليونان مشغولة في ذلك الوقت بالمنازعات الداخلية، فاقترح إقامة الألعاب الرياضية بين أفراد هذه المقاطعات لوقت الأوليمبية المقدسة نسبة إلى المدينة التي جرت فيها هذه الألعاب وهي مدينة أولمبيا المقدسة.

أما تاريخنا فإننا لا نستطيع الرجوع إلى أكثر من العام ٧٧٦ ق.م. حين بدأ التاريخ لهذه الألعاب (١).

---

(١) نزار الدين: الموسوعة الرياضية، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٩.

وقد حدد "العيد الأوليمبي" كما كان يسمي بشهر واحد يبدأ مع اكتمال القمر في آخر شهر من فصل الصيف، ويحتفل بيه كل ١٤١٦ يوماً وهو الرقم الذي يؤلف السنة الأوليمبية في اليونان القديمة.

وكان برنامج الألعاب الأوليمبية مقتصراً على ألعاب القوي فقط (الساحة – الميدان) والتي تضم الجري، والقفز الطويل، ورمي الرمح ورمي الصحن والمصارعة، وكانت الرياضة الأخيرة فرعاً من فروع ألعاب القوي.

أما المرأة، فلم يكن لها حق الاشتراك في هذه الألعاب، ويحظر عليها حتى مشاهدتها. وكانت هذه الألعاب تجري خلال يوم واحد فقط واستمر ذلك لمدة طويلة ثم تغير هذا التقليد من الدورة السابعة والسبعين سنة ٤٧٢ ق.م. عندما امتدت الدورة لثلاثة أيام إضافة إلى يومين آخرين كعيد لتتويج الأبطال المنتصرين. وفي سنة ٤٤٤ ق.م. في الدورة الثامنة والثمانين، أدخلت وبشكل رسمي الفنون على أنواعها من غناء وشعر ونثر وموسيقي كمواد أساسية في الألعاب الأوليمبية.

وقد استمرت دورات الألعاب الأوليمبية بعد احتلال الرومان لبلاد اليونان، وخلال ١١٦٨ سنة جرت ٢٩٣ دورة أوليمبية.

ثم أمر الأمبراطور الروماني "تيودوس" بوقف الألعاب والاحتفالات الأوليمبية سنة ٣٩٤ ميلادية، فانطفأ المشعل الأوليمبي ليوقد من جديد عندما بدأت الألعاب الأوليمبية الحديثة سنة ١٨٩٦م.

ولكنه لم يقف عند هذا الحد، بل أمر أيضاً بهدم الملاعب والأمكنة الرياضية من أبنية وساحات ومدرجات واستراحات وغيرها. ثم دمرت المدينة كاملة، بفعل زلزالين سنة ٥٢٢ ثم ٥٥١.

والألعاب الأوليمبية تعرف بأنها عبارة عن منافسات ومسابقات رياضية صادقة وشريفة لجميع الرياضيين الهواه من شعوب العالم كافة، فلا تخدم مصالح دول أو أفراد، لأي غرض سوي غرض المحبة والصداقة وتنمية روح التعاون

والمحبة من خلال النشاط والتعاون المتبادل بين الأفراد المختلفة. مع العلم أن القوانين الأوليمبية قد حددت عدد أيام الدورة الصيفية بستة عشر يوماً بما في ذلك يوم الافتتاح وأيام الدورة الشتوية يجب أن لا تتعدي ستة عشر يوماً أيضاً [1].

وبالعودة إلى تاريخ مصر القديم، يتأكد لنا أن المصريين كانوا شعباً نشيطاً يميلون إلى الألوان المتعددة من الرياضة. حيث يتأكد لنا ذلك من خلال الآثار التي تركوها لنا.

*** الرياضة عند قدماء المصريين:**

فبرغم أن الشعب المصري شعب متدين يؤمن بالبعث والحساب، فإنهم لم يتصفوا بالعقلية الفلسفية أو بالتصوف شأن غيرهم من أبناء الشرق، كما أنهم لم يكونوا من الشعوب الميالة للغزوات إلا لفترة قصيرة خضعوا بعدها للنفوذ الأجنبي، بل على العكس كانوا يحبون السلام والمعيشة الاجتماعية الهادئة الوديعة التي تمتلئ بالفنون، وكذلك تحتل الرياضة فيها جانباً من حياتهم التي يفضلونها.

من خلال آثار قدماء المصريين، نستطيع أن نتبين مدى الاهتمام بالترويح والأنشطة الرياضية، والاجتماعية حيث مارسوا الصيد والرماية والألعاب النظامية والاحتفالات بالأعياد والمواسم والرقص والموسيقي والسباحة والتجديف[2].

ونلاحظ أن الطبقة التي تمتعت بالأنشطة الترويجية هي طبقة الأغنياء وقد كانت ممارستها تتم في أوقات الاحتفالات والأعياد.

(١) نزار الدين، الموسوعة الرياضية، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٩، ص٨: ١٥.

(٢) محمد عادل لطف، النشاط الترويجي وبرامجه، القاهرة، مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٦٥، ص٣١.

وقد أهتم المصريون القدماء بتسجيل الوقائع والأعمال والمنجزات التي قام بها الفراعنة والأمراء والقادة، ويتضمن ذلك سرداً لبعض جوانب الحياة اليومية في مصر القديمة، مما يساعدنا على تصورها أو تخيلها على نحو يقترب من الواقع إلى حد كبير، فعمدوا إلى تسجيل ذلك على جدران وأحجار المعابد والقصور والنصب والمسلات والمصاطب فضلاً عن البرديات.

فنجد الرجال يمتازون بجسد جميل التكوين والتنسيق، قوي العضلات يتمثل فيه كمال الرجولة، أما السيدات فكن رشيقات، رقيقات، يتمثل في أجسادهن كمال الأنوثة.

ونجد أن أقدم رياضة في العالم يرجع تاريخها إلى ما يقرب من ٥ الآف سنة وهي فريدة في مستواها الفني والاجتماعي، فهي للملك زوسر مؤسس الأسرة الثالثة، إذ تمثل الفرعون زوسر وهو يؤدي أشواط "الحب سد"، كرمز على أثر اللياقة البدنية في ولاية الحكم فضلاً عن عظمتها الرياضية حيث يبرز دقة التشريح للعضلات واتسامها وسلامة أوضاع الأذرع، والجذع والأرجل بما يدل على ارتفاع المستوي الحركي والفني للرياضة.

هذا ولم تختلف المرأة في مصر القديمة عن الرجل بل شاركته في كل نشاط، فنجد الملكة حتشبسوت إحدى فراعنة الأسرة الثامنة عشرة، والتي حكمت مصر خلال المدة من ١٤٩٠ – ١٤٦٨ ق.م.، قد سجلت بمبعد الكرنك صورتها في أكمل تكوين وأحسن تقويم، كما أنها سجلت في معبدها بالدير البحري سخريتها من النساء البدينات.

ومن الأدلة على تقدير فراعنة مصر واعتزازهم بالرياضة "أمنحمات" من فراعنة الأسرة الثانية عشرة التي حكمت مصر خلال المدة من ١٩٩١ – ١٧٨٥ ق.م. وكان يعتز بأن يذكر ضمن ألقابه الملكية أنه مدير الميادين الرياضية.

وتحتمس الثالث، رابع فراعنة الأسرة الثامنة عشرة والذي حكم مصر خلال المدة من ١٤٦٨ – ١٤٣٦ ق.م. كان يفخر بأنه سيد الرياضيين إذ أمكنه التجديف ضد تيار نهر النيل لمسافة لم يستطيع أحد غيره أن يحققها.

ولقد عني قدماء المصريين بأن تكون اللياقة البدنية أساساً من أسس تولي مسئولية الحكم لا فرق بين الرجال والنساء في ذلك. فلقد كان ضمن أسس اختيار الفراعنة قبل توليهم الحكم أن يقطعوا جرياً شوطاً أسموه شوط القربان في أعياد تولي الحكم التي كانت ضمن أعياد "الحب سد" كما عني بعضهم بتسجيل هذه الأشواط على جدران أهراماتهم ومعابدهم.

وقد سجل زوسر، مؤسس الأسرة الثالثة التي حكمت مصر خلال المدة من ٢٢٦٠ ٢٥٩٠ ق.م. وذلك داخل هرمه المدرج بسقارة، شكل رقم (١)، كما سجل هذه المراسم أمنحمات خلال المدة من ١٩٩١ – ١٧٨٥ ق.م. (والذي حكم مصر حوالي ثمانية وأربعين عاماً) على اللوحة المحفوظة حالياً بمتحف بواسطون بالولايات المتحدة. كما أن الملكة حتشبسوت من ملوك الأسرة ١٨ والتي حكمت مصر خلال المدة من ١٤٩٠ – ١٤٦٨ ق.م. قد سجلت عدوها لشوط القربان في أعياد "الحب سد" على أحجار معبدها الجيرانيتة بمعبد الكرنك بالأقصر، شكل (٢).

"أما الأسرة التاسعة عشرة التي حكمت مصر خلال المدة من ١٣٠٦ – ١١٨٦ ق.م. فنجد أن سيتي الأول قد سجل هذه المراسم على معبده بالعرابة المدفونة، كما سجل ابنه رمسيس الثاني الذي حكم مصر من ١٢٩ – ١٢٢٤ ق.م. هذه المراسم على معظم معابده العديدة التي شيدها، وعلى وجه الخصوص معابد أبو سمبل والعرابة المدفونة، ونجد رمسيس الثالث من فراعنة الأسرة العشرين التي حكمت مصر خلال المدة من ١١٨٦ – ١٠٨٥ ق.م. قد سجل مراسم "الحب سد" على معبده بمدينة هابو بغرب الأقصر" (١).

(١) أحمد الدمرداش تونى، تاريخ الرياضة عند قدماء المصريين، ١٩٧١، ص ٢٢: ٢٣.

وبالتتبع لآثار قدماء المصريين نجد أنهم لم يتركوا نوعاً من الألعاب الرياضية التي مارسوها لم يسجلوها على مقابرهم وفيما يلي لهذا تسجيل محدد للنوع والمكان والزمان[1]، من شكل (٣) إلى شكل (٤٥).

١- ألعاب القوى:

نجد العدو متمثلاً في جري أشواط الحب سد سجله معظم الفراعنة ومنهم:

أ- زوسر من الأسرة الثالثة حوالي ٢٦٥٠ ق.م. بسقارة

ب- حتشبثوت من الأسرة ١٨ حوالي ١٤٨٠ ق.م. بالكرنك

ج- سيبت الأول الأسرة ١٩ حوالي ١٣٠٠ ق.م. بالعرابة المدفونة

د- رمسيس الثاني الأسرة ١٩ حوالي ١٢٨٠ ق.م. بأبي سنبل

هـ- رمسيس الثالث الأسرة ٢٠ حوالي ١١٨٠ ق.م. بمدينة هابو

وكذلك عدو الصبية في:

و- مقبرة بتاح حتب من الأسرة ٥ حوالي ٢٣٠٠ق.م. بسقارة

ز- مقبرة مري روكامن من الأسرة ٦ حوالي ٢٢٥٠ ق.م. بسقارة

٢- السباحة:

مصر هبة النيل الذي يمر خلالها من الجنوب إلى الشمال ويحدها شمالاً البحر الأبيض وشرقاً البحر الأحمر فكان طبيعياً أن يعني قدماء المصريين بالسباحة وأن يعرفوا أنواعها وطرقها ووسائل تدريبها .. وإليكم نماذج رائعة منها:

أ- سباحة حرة من الأسرة ٥ حوالي ٢٤٠٠ ق.م. بسقارة

ب- سباحة حرة من الأسرة ٦ حوالي ٢٢٠٠ ق.م. بالمتحف المصري

ج- جميع أنواع السباحة أسرة ١٢ حوالي ١٨٠٠ ق.م. ببني حسن

(٢) نفس المرجع، ص٢٥: ٣٠

د- التدريب على سباحة الصدر
للسيدات من الأسرة ١٨ حوالي ١٤٠٠ ق.م. بمتحف اللوفر بفرنسا

هـ- تدريب على سباحة الصدر
للسيدات من الأسرة ١٨ حوالي ١٤٠٠ ق.م. بمتحف المتروبوليتان
و- تدريب سباحة حرة سيدات حوالي ١٤٠٠ ق.م. بمتحف بوشكين
ز- انقاذ الغرقي من الأسرة ١٩ حوالي ١٣٠٠ ق.م. بأبيدوس
ح- سباحة صدر من الأسرة ٢٠ حوالي ١١٠٠ ق.م. بمتحف تورينو
ط- سباحة من الأسرة المتأخرة حوالي ٦٠٠ ق.م. بالمتحف المصري

ومما لا شك فيه أن البحيرة المقدسة بمبعد الكرنك بالأقصر هي أقدم حوض سباحة في العالم.

٣- الجمباز:

الجمباز المعروف حالياً هو حديث في العالم عمره أقل من قرنين من الزمان مرتبط بتاريخ ألمانيا وتوحيدها ويعزي إلى لودفيج فريدريك بأنه أبو الجمباز الألماني.

إلا أن خبراء الجمباز المتتبعين لتطوره خصوصاً في العشر سنوات الماضية يلاحظون أن هناك مدرسة جديدة تتطور إلى ما يسمي بالجمباز الحديث، والعجيب أن هذا الجمباز هو في الواقع الجمباز القديم أو العتيق منذ عهد قدماء المصريين .. وإليكم الدليل:

مقبرة محو:

من الأسرة ٥ حوالي ٢٣٠٠ ق.م. بسقارة

مقبرة روكا:

من الأسرة ٦ حوالي ٢٢٥٠ ق.م. بسقارة

مقبرة خيتي:

من الأسرة ١١ حوالي ٢٠٠٠ ق.م. ببني حسن

معبد حتشبثوت:

من الأسرة ١٨ حوالي ١٤٨٠ ق.م. بالكرنك

المتحف المصري رقم ٧٠٥٢:

من الأسرة ٢٠ حوالي ١٠٠٠ ق.م. بالقاهرة

٤- المصارعة:

المصارعة أكثر الألعاب بروزاً في آثار المصريين القدماء وعلى سبيل المثال:

مقبرة بتاح حتب:

من الأسرة ٥ حوالي ٢٣٠٠ ق.م. بسقارة

مقبرة باكيت:

من الأسرة ١١ حوالي ٢٠٠٠ ق.م. ببني حسن

وبها لوحة مكونة من ٩ أسطر: الستة أسطر الأولي مخصصة للمصارعة وبها ١٢٩ موقف ومسكة.

مقبرة خيتي:

من الأسرة ١١ حوالي ٢٠٠٠ ق.م. ببني حسن

وبها لوحة مكونة من ١٨ سطر: الخمسة الأولي مخصصة للمصارعة، وبها ١٢٢ موقف ومسكة مصارعة.

تمثالين من عرب البرج: حوالي ٢٠٠٠ ق.م. بمتحف بروكسل

مقبرة تل العمارنة:

من الأسرة ١٨ ٢٠٠٠ ق.م. بتل العمارنة

المتحف المصري:

من الأسرة ٢٠ حوالي ١٥٠٠ ق.م. بالقاهرة

معبد رمسيس الثالث:

من الأسرة ٢٠ حوالي ١٠٠٠ ق.م. بمدينة هابو

٥- الملاكمة:

عرف المصريون القدماء الملاكمة وتركوا لنا آثاراً تمثل:

لوحة غير محددة التاريخ في متحف كارلبرج بكوبنهاجن في الدانمرك تبين ملاكمة بين قط وفأر، وتوجد لوحتين في مقبرة حبروان بالقرنة

أوضاع مختلفة للملاكمة من عهد الأسرة ١٢ حوالي ١٥٠٠ ق.م

٦- رفع الأثقال:

توجد لوحة فريدة في مقبرة الأمير باكت من عهد الأسرة ١١ حوالي ٢٠٠٠ ق.م ببني حسن تبين رفع الخطف باليد الواحدة.

٧- السلاح:

أو المبارزة لعبة عرفها قدماء المصريين والشيش، كما مارسوها على الأرض القوارب – وإليكم الدليل:

مقبرة مري روكا:

من الأسرة ٥ حوالي ٢٣٠٠ ق.م بسقارة

مقبرة بتاح حتب:

من الأسرة ١٨ حوالي ١٥٠٠ ق.م بالقرنة

مقبرة خيرواف:

من الأسرة ١٨ حوالي ١٥٠٠ ق.م. بالقرنة

مقبرة أمينوا موزا:

من الأسرة ١٩ حوالي ١٣٠٠ ق.م. بالقرنة

معبد رمسيس الثالث:

من الأسرة ٢٠ حوالي ١١٠٠ ق.م. بمدينة هابو

٨- الرماية:

ترك قدماء المصريين آثاراً عدة عن الرمي بالخناجر والسهام سواء من الأرض أو من المركبات الجارية.

مقبرة بتاح حتب:

من الأسرة ٥ حوالي ٢٣٠٠ ق.م. بسقارة

لوحة أمينوفيس الثاني:

من الأسرة ١٨ حوالي ١٤٢٠ ق.م. بالكرنك

منصورة طهارقا:

من الأسرة ٢٥ حوالي ٧٠٠ ق.م بالكرنك

كما توجد لوحات المبارزة على القوارب في:

مقبرة من الأسرة ٥ حوالي ٢٤٠٠ ق.م. بسقارة

٩- الفروسية:

الحصان ليس مصرياً، بل دخلها مع الهكسوس حوالي ١٦٥٠ ق.م وكان استعماله قاصراً على جر العربات والعجلات الحربيةولكن أول من روض الحصان للركوب المصريون القدماء، وأقدم أثر لفارس يمتطي حصاناً وجد في مقبرة حور محب من عهد الأسرة ١٨ أي حوالي ١٨٠٠ ق.م.

كما نشاهد بمعبد القصر فارساً يمتطي جواده جانبياً وهما من عهد رمسيس الثاني من الأسرة ١٩ أي حوالي ١٢٠٠ ق.م. .

وهناك لوحة بمتحف اللوفر بباريس تمثل ضابطاً يمتطي جواده من عهد الأسرة ٢٥ أي حوالي ٧٠٠ ق.م.

١٠- ألعاب الكرة:

عرف المصريون القدماء الكرات ولعبوا بها، فنجد في:

مقبرة خيتي:

من الأسرة ١١ حوالي ٢٠٠٠ ق.م. ببني حسن

مناظر لقف الكرات وقوفاً

ولقف الكرات ممتطين ظهر زميلاتهن

ونفس المناظر في مقبرة باكت من نفس الفترة ببني حسن

١١- الهوكي:

وتوجد لوحة في مقبرة خيتي المذكورة تمثل أصل لعبة الهوكي ونفس العصا المعقوفة.

١٢- اليوجا:

مقبرة بتاح حتب:

من الأسرة ٥ ٢٤٧٠: ٢٣٢٠ ق.م – ٢٣٠٠ ق.م

مقبرة الأمير خيتي:

من الأسرة ١١ ٢٠٤٠ – ١٩٩١ ق.م

تنظيم المسابقات عند المصري القديم:

لم تكن الألعاب الرياضية في مصر القديمة قاصرة على مزاولتها بل كانت تقام مسابقاتها في مختلف الأنواع، كما أنها لم تكن قاصرة على المصريين وحدهم بل اشترك معهم الأجانب، وكانت المسابقات تقام على أساس العدل في التحكيم.

ففي معبد رمسيس الثالث من عهد الأسرة ٢٠ إي حوالي ١١٠ ق.م بمدينة هابو لوحة توضح المنافسة بين مصريين وأجانب.

وكان يقوم بالتحكيم الدولي قضاة من خمسة دول أو شعوب سواء من آسيا أو أفريقيا، هناك آراء أن مصر القديمة كانت تنظم مسابقات دولية في منطقة أخميم.

وهذا أحد الأدلة الأكيدة أن للمصريين السبق في إنشاء فكرة الدورات الأوليمبية، ونذكر هنا ما أورده هيرودوت: "نظم المصريون مباريات تشمل جميع فنون المسابقات وقدموا الجوائز للفائزين".

* أماكن ممارسة الرياضة عند قدماء المصريين:

وكانت الألعاب الجماعية تمارس داخل الدور أو خارجها حيث كانت دور سكن المصريين الأثرياء من السعة بحيث تيح لأبنائها ممارسة نشاطهم وألعابهم بداخلها.

ولم يكن من سبيل أمام أبنائها من الفقراء غير اللعب في الأزقة كا يفعل أمثالهم حتى اليوم، أو في الحقول حيث يظهر منظر طريف لأربعة منهم عرايا يساعد بعضهم بعضاً على تسلق النخيل، أو يكون لعبهم بين الأطلال القديمة على نحو ما ذكر كاتب إغريقي أنه قرأ في كتابات تجديد معبد القومية عبارة تقول: "وحينذاك لعب الأولاد بين أطلال المعبد".

ومع مرور الوقت والأزمان بدأوا في إنشاء أماكن مخصصة للألعاب والمباريات، أطلق عليها "استادات" وهي تتنوع وتتصنف تبعاً لغرفتي إنشائها.

٣/١/٢ تنقسم المنشأت الرياضية التي تقام فيها المباريات وألعاب هذا العصر إلى: الاستادات الرياضية

*** الاستادات الرياضية.**

*** الصالات المغطاه.**

- الاستادات الرياضية:

وتصنف طبقاً لما يلي:

١- استادات الألعاب الأوليمبية والبطولات الدولية.

٢- استاد المباريات المحلية الكبرى.

٣- استاد المباريات المحلية على مستوي المدن الكبرى.

٤- استادات التدريب.

ومع اختلاف تلك التصنيفات إلا أنها تشترك جميعها في نقاط واجبة المراعاة عند تصميمها.

*** بعض النقاط الواجب مراعاتها في الصالات الرياضية:**

ومن هنا وجدت اعتبارات يجب مراعاتها، تتركز في النقاط التالية:

- على الرغم من ضخامة المنشآت الرياضية يجب أن نراعي ألا يشعر الإنسان بضآلته أمامها ويتم ذلك ليس عن طريق المصمم المعماري فحسب بل بمشاركة المصمم المزخرف في ذلك.
- نتيجة لتوليد علاقات وصداقات بين الأفراد والأمم خلال المباريات، وأثناء التموين، يجب مراعاة خلق بيئة جميلة وجو بهيج يشجع على إقامة هذه العلاقات.
- يجب إدماج الفكرة الأساسية للتصميم في الطبيعة والبيئة والطبوغرافية للموقع.
- يجب أن يتيح التصميم فرص التوسع في المستقبل.

- وكذلك الاهتمام بالطرق المحيطة بالموقع وإمكانية الدخول له.

ويلاحظ أن هناك فرقاً بين محددات تصميم الصالات المغطاه والاستادات، فبالنسبة للصالات المغطاه نجد أنها تستوعب مجموعة مختلفة من الأنشطة الرياضية بداخلها، لذلك يراعي في تصميمها المرونة الكافية لتفي من العناصر المساعدة والمكملة للصالة الرئيسية.

*** المواصفات الواجب توافرها في الصالات المغطاه:**

ويمكن إيجاذ الاعتبارات والمواصفات الواجب توافرها في تصميم الصالات المغطه على النحو التالي (1):

أ- الأسقف:

- اختيار مواد صلبة ماصة للصوت وتتحمل صدمات الكرة (يفضل الأسقف الخرسانية في الارتفاعات القليلة والدهانات بالمواد الماصة للصوت).
- يجب مراعاة تجنب المناطق التي تتعلق بها الكرة في السقف (يجب تغليف الجمالونات لمنع وقوف الكرة بها).

ب- الحوائط:

- حوائط الصالة أن تكون ملساء بدون بروزات خاصة في الشبابيك والأبواب.
- اختيار مواد صلدة تتحمل صدمات الكرة، وكذلك الحراري (خاصة إذا كانت الحوائط مصممة من الستائر المعدنية).

(1) باسل أحمد إبراهيم كامل، رسالة ماجستير (مراكز الشباب – أسس التصميم) جامعة القاهرة – كلية الهندسة ١٩٨٨، ص ٧٣: ٧٤.

ج- الأرضيات:

- اختيارالمواد المناسبة للاستعمالات المختلفة في الأرضيات (باركيه – كاوتش – بلاط .... إلخ)، بحيث يجب مراعاة أن تكون مستوية تماماً، وملساء مع مراعاة تحديد الخطوط المطلوبة في الأرضيات.
- يجب تحديد مناطق تركيب المعدات، وعمل شنايش لها في الأرضيات للتركيب.

د- التركيبات الميكانيكية والمعدات الرياضية:

- توزيع معلقات الإضاءة بحيث تعطي إضاءة متجانسة على كل أنحاء الملعب.
- تحديد أماكن مخارج الهواء (تهوية صناعية Air verntillation)، ويفضل أن تكون علوية حتى لا تتأثر بالكرة أو الصدمات أو الأتربة.
- يجب وجود مجموعة من مخارج الكهرباء موزعة على حائط الصالة.
- اختيار موقع لوحة النتائج بحيث يستطيع كل فرد في الصالة رؤيتها (سوء اختيار الموقع يحتم أحياناً وضع شاشتين للنتائج).
- طرق تثبيت المعدات الرياضية (خاصة أهداف كرة السلة) هل هي من الحائط أو من السقف ويتوقف ذلك على موقع المتفرجين.

* العناصر المكونة للإستادات [1]:

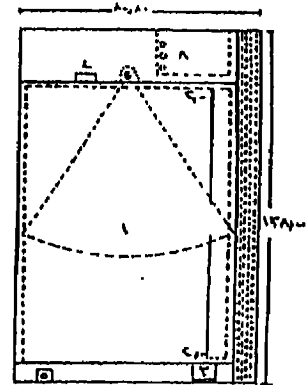
العناصر المكونة للإستادات:

المناطق الرئيسية	محددات التصميم الرئيسية	العناصر المطلوبة
عام (متفرجين)	فصل تام بين هذا الجزء وبين اللاعبين	- مدرجات - مناطق قطع التذاكر - بوفيهات تخديم (مرطبات - مأكولات خفيفة) - خدمات عامة (دورات مياه)
لاعبين		- غرف خلع ملابس - دورات مياه - أمانات ومراقبين - ساونا ووحدة طبية
غرف الخدمات	من الجائز أن تكون منفصلة عن المدرجات	- وحدات مخازن (تكون على علاقة بالملعب). - غرف للمشرفين الرياضين - غرفتين أو أكثر للإدارة

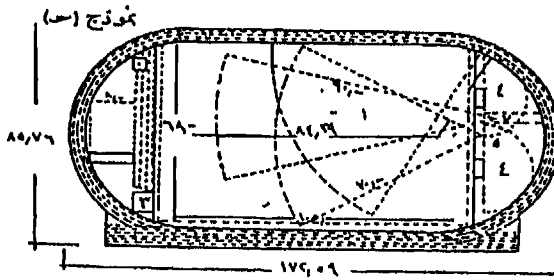
ويمكن تقسيم الملاعب إلي خمسة أنواع رئيسية حسب مقاسات الملاعب والنشاط المقام به وتبعاً لعدد المتفرجين [2]:

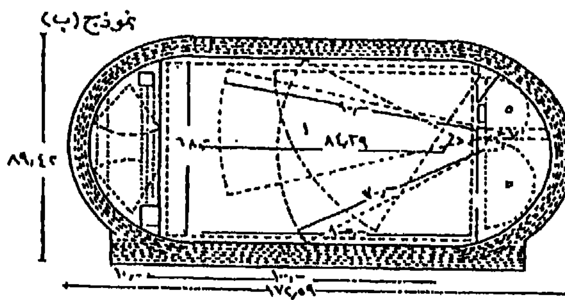
(١) باسل أحمد إبراهيم كامل، رسالة ماجستير (مراكز الشباب – أسس التصميم) جامعة القاهرة – كلية الهندسة ١٩٨٨، ص ٧٨.

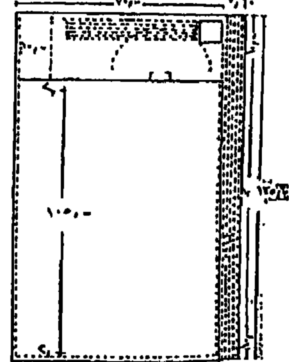
(٢) نفس المرجع السابق، ص٨٠.

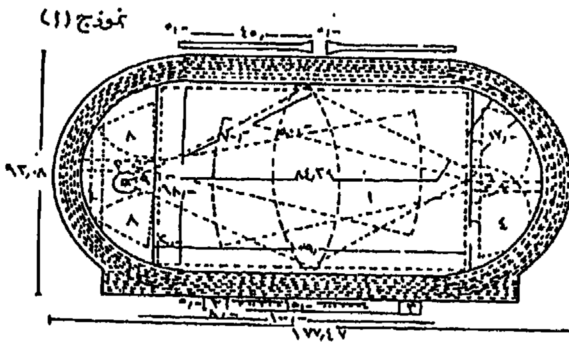


١- الملعب
٢- مضمار الجري
٣- القفز الطويل والثلاثي
٤- القفز العالي
٥- القفز بالزانة
٦- رمي القرص
٧- رمي الرمح
٨- رمي الجلة
٩- رمي المطرقة
١٠- جري مسافات قصيرة









ومن هنا نجد أن لكل لعبة رياضية مقاسات ومتطلبات خاصة بالنسبة للملاعب التي يقام عليها، ذلك تبعاً للجدول التالي [1]:

الملعب	مقاس الملعب	مقاس الملعب بالمنطقة المحيطة	الأدوات اللازمة	المسقط الأفقي للملعب
كرة القدم	عرض ٦٠- ٦٨م طول ١٠٠- ١٠٥م	عرض٦٤-٧٢م طول ١٠٤- ١٠٩م	أهداف عرض٧,٣٢م ارتفاع ٢,٤٤م	
	أرض الملعب: من النجيل الطبيعي أو النجيل الصناعي			
كرة السلة	عرض ١٤ م طول ٢٦ م	عرض ١٨ م طول ٣٠ م		
	أرض الملعب: من البلاط أو الباركيه أو الحمرة، أو الكاوتش الصناعي (تارتان)			
كرة اليد	عرض ٢٠ م طول ٤٠ م	عرض ٢٢ م طول ٤٤ م	.	
	أرض الملعب: من البلاط أو الباركيه أو الحمرة أو الكاوتش الصناعي (تارتان)			
الكرة الطائرة	عرض ٩ م طول ١٨ م	عرض ١٥ م طول ٢٤ م		
	أرض الملعب: من البلاط أو الباركيه أو الحمرة أو الكاوتش الصناعي (تارتان)			

(١) Le Moniteur-Des Trauaux Public et du Batiment, Equipments Sportifs et Swcio educatifs, Edition du Moniteur, Paris 1980, PP: 91-104

الملعب	مقاس الملعب	مقاس الملعب بالمنطقة المحيطة	الأدوات اللازمة	المسقط الأفقي للملعب
الهوكي	عرض طول ٩١,٤٠م			
	أرض الملعب: من النجيل الطبيعي أو النجيل الصناعي			
التنس	عرض١٠,٩٧م طول ٢٣,٧٧م	عرض ١٧,٥/٢١م طول ٤٢/٣٥م		
	أرض الملعب: من البلاط أو الباركيه أو الأسفلت			
الأسكواش	عرض ٦,٤٠م طول ٩,٧٥م			
	أرض الملعب: من البلاط أو الباركيه			
الجمباز	تختلف حسب نوع البطولات وعدد الأجهزة	٢٠ × ١٥ م		
	أرض الملعب: يفضل أن تكون من الباركيه ويمكن أن يكون من البلاط			

وكذلك بحمامات السباحة مقاسات مختلفــة تختلــف حســب نوعيتهــا ومستوياتها المختلفة [1]:

٣٣,٥متر (دولي)

١٢ متر
١٧ متر
٢١ متر

٥٠ متر (دولي)

١٧ متر
٢١ متر (٨ حارات للألعاب الدولية)
٢٥ متر

٢٥ متر

٨,٥ متر (٤ حارات)
١٠,٥ متر (٥ حارات)
١٣ متر (٦ حارات)
١٧ متر (٨ حارات)

٢٠ متر (تدريبي)

٨,٥ متر
١٠,٥ متر

١٦,٦٦ متر (تدريبي)

٨,٥ متر
١٠,٥ متر

وذلك مع العلم أن متطلبات الغطس لا تأخذ في الاعتبار بهذه الأعماق.

(١) John Dawes, Design & Planning of Swimming Pools, The Architectural piess, Lomdon, 1979, P:27.

ومن هذه المقاسات المتطلبات الخاصة بكل لعبة يمكن تحقيق النمو الشامل للفرد بدنياً، نفسياً، اجتماعياً، وعقلياً. حيث تساعده على التكيف مع البيئة المحيطة. ومن الأمثلة الواضحة شكل (٤٧) إلى شكل (٥٤) حيث تعد بعض من النماذج المحلية الحالية للمنشأت الرياضية ولكننا نلاحظ إفتقادها جميعاً للطابع القومي، حيث لا نستطيع تحديد هوية تلك المنشأت لمجرد النظر إليها. فقد أصبحت الملاعب الرياضية من ميادين التربية الهامة التي يوليها العالم قسطاً وافراً من العناية، حيث لم تعد الرياضة مقتصرة على مجال التسلية وشغل الوقت لتنمية الجسم وتقوية العضلات، بل صارت وسيلة هامة من وسائل التربية وإعداد الشعوب بما تحمله من تنافس وتعاون وتضامن مع الغير، فقد أصبحت الملاعب كمدرسة كبيرة لتوجيه الأفراد فيها إلى الخير العام، وتلقينهم المثل العليا والحياة التعاونية الديمقراطية بطريقة مقبولة عملية، فهي ميدان للحرية والمساواة والإخاء.

فقد أصبحت المنشآت الرياضية تشكل أهمية كبرى بالنسبة للوطن، حيث أصبحت تعبر كصورة واضحة على مدى التقدم الفني والمعماري للبلد، خاصة بعد أن أصبحت معظم المباريات تبث تلفزيونياً على العالم كله عن طريق الأقمار الصناعية.

فنظراً لأن الفن والإعلام في جوهرهما اتصال بين المرسل والمستقبل عن طريق وسيلة ما، أصبح من أهدافهما مخاطبة العقل والتأثير فيه بشكل مقنع يؤثر على الرأي العام، وعلى أداء الأفراد، ويرقي بالشعور والأحساس، وذلك بالإضافة إلى الهدف الترفيهي الذي يحقق التسلية (١).

فقد وجد أن هناك أسلوبين في نقل الأفكار، والآراء، وترقية الذوق العام، أسلوب مباشر وهو أسلوب محدد، وأسلوب غير مباشر وهو الأكثر انتشاراً

(١) د. حسن أحمد الشافعي، د. سوزان أحمد مرسي، العلاقات العامة في التربية البدنية والرياضية، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، طبعة أولي، ١٩٩٩، ص٢٧.

والأسهل وهو يتبع برامج مختلفة لتوصيل المعلومات والأفكار إلى فئات الجمهور المختلفة.

فبإطلاق مصر القمر الصناعي "نايل سات ١٠١" تكون مصر في طليعة الدول العربية والإفريقية المطلقة للأقمار الصناعية المتخصصة في مجال الاتصال والبث التليفزيوني. حيث يمثل نقلة حضارية ونوعية ونحن في بدايات القرن الحادي والعشرين.

ومن هنا وجب على كل مصمم معماري أو فنان الحفاظ على شخصيتنا المتميزة وذلك بإبراز ملامح الشخصية المصرية، بحيث تفيض تلك المنشآت الرياضية بفرض شخصيتنا المصرية، وذلك بأبراز محصلة الفهم العميق لروح مصر وفلسفاتها، وإظهار خصائصها المميزة.

"فقومية الفن، واستيحاء التراث يكتفها أحياناً خطر النظرة المحدودة، والانغلاق على أفق ضيق، وأفتعال أشكال، واستعارة سمات تقف عند الملامح الخارجية للتراث، وتقحم على سطح العمل الفني بعض العناصر دون التوغل في أعماق التراث وتفهمه، ومن ثم يقف الأمر أحياناً عند القوالب والأشكال الخارجية، دون النبض العميق الذي تتمثل فيه روح مصر" (١).

فأن من الأمثلة التي أحدثت ضجة في الوسط الفني مبني "الحكمة الدستورية بالكورنيش وهي مصممة على الطراز المصري القديم مع الإخلال بنسبة وقواعده المتعارف عليها.

فأن أهمية المحافظة على الروح القومية، وأحياء قيمة الأصالة التاريخية بالأخص للمنشآت الرياضية تكمن في شقين الأول في كونها ميداناً رحباً لتفاعل العمارة مع الفنون التطبيقية، والزخرفية، والنحيتة وكذلك التصوير وبذلك تتيح فرصة لأفراد الشعب المختلفة بجميع طوائفها لمشاهدة اللوحات الفنية والأعمال النحتية التي يتم تنفيذها، وكذلك كل اللمسات الجمالية المصممة من بداية المدخل

(١) د. محمود البسيوني وآخرون، الطابع القومي لفنونا المعاصرة، دراسات وبحوث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص٩.

إلى الرادهات، والصالات والقاعات الكبرى، وكذلك في تخطيط الحدائق المحيطة بهذه المنشآت، أما الشق الثاني فيكمن في كونه مكان جماهيري يجمع أكبر عـــدد من الأفراد بمختلف فئأتهم وطوائفهم، مما يتيح الفرصة إلى تنمية الذوق العـــام، والتذوق الفني لدي المواطنين بالإضافة إلى تغذية مواهبهم وغرس حب الجمـــال في نفوسهم.

ملخص الجزء الثاني

الفصل الأول

تصدياً لفكرة العولمة اتجهت الباحثة إلى إحياء الفن المصـري القديم (لإحياء قوميتنا) ولتطبيق ذلك تم اختيار المنشأت الرياضية لما لها من جماهيرية وشعبية تساعد على إحداث قوة وسرعة التأثير والانتشار فكرة الرسالة، وقد بدأت هذا الجزء بمقدمة عن الرياضة وأهميتها كنشاط مع الإشارة إلى نبذة تاريخية لبدايات تأثيث الألعاب الأوليمبية.

ثم تحدثت عن الرياضة عند قدماء المصريين موضحة نمـاذج لألعاب ذلك العصر.

مع العلم من عدم توافر أماكن مخصصة لمزاولة تلك الرياضـة أما في عصر الحالي فقد صممت أماكن مخصوصة لهذه الألعاب حيـث أوضحت الفرق التصميمي بين الاستادات الرياضة والصالات المغطاه.

الفصل الثاني

دور المصمم المزخرف والمعماري في إعطاء
الطابع القومي لفنوننا المعاصرة

٢/٢/١ الدعوة لتحقيق الطابع القومي

٢/٢/٢ التخديث في الفن المصري القديم

- السمات التي تعطي لفنوننا المعاصرة الطابع القومي

٢/٢/٣ المواصفات الواجب توافرها في أي نوع من أنواع الإبداع:

١- الوحدة والاستمرار

* تعدد الكتل "السيطرة"

* الكتلة الواحدة التفرد

* تعدد الكتل "السيطرة"

* التناقض

* التوافق

* الوحدة من خلال التوحيد والتوجه

* الوحدة من خلال التوحيد والتوجه

٢- الاستقرار

٣- المقياس

٤- الإيقاع

٥- النسب

٦- الملمس واللون

الفصل الثاني

* الدعوة لتحقيق الطابع القومي:

الدعوة إلى تحقيق طابع خاص لفنوننا التشكيلية والمعمارية المعاصـــرة، كثيراً ما تقترن بالدعوة إلى إستيحاء الفن المصري القديم، والاستفادة من رصيده الضخم المتراكم على مدى خمسة آلاف عام، في وضع الأصول الأساسية للطابع الخاص لفنوننا المعاصرة.

ومن خلال ما استعرضناه من تنوع الاتجاهات، والأساليب الفنيــة فـــي الفن المصري القديم عبر الأسرات ما نلاحظ أن الفنان المصري في كــل مـــا أنجزه، كان يخضع دائماً للعقيدة التي تخضع لخدمة مجتمعه، والتي تعتقد وجود حياة أخرى بعد الموت، فقد حددت هذه العقيدة للفن المصري القـــديم مضـــمونة وشكله. فإن السعي الدائب إلى الأبدية قد جعل قيمة وضوح العمل الفني وضوحاً كاملاً تسبق أي اعتبار آخر.

ومن ثم لم تكن له فرصة اختيار المضمون الذي يجب أن يعبر عنه، بل هو مطالب بالتعبير عن المضمون الذي يطرحه الملك أو الأمير أو الكاهن الذي يعوله.

ونلاحظ تأثير النيل بفيضانه وانحساره المتكرر عاماً بعد عام فقد زرع في وجدان الفنان ترديداً موازياً لذلك الإيقاع. كما أن خصوبة النيل المتجددة التي كانت تمتد إلى حياته اليومية خلقت لديه قانون الاستقرار، ورغم أن تطور الفن المصري القديم كان بطيئاً، إلا أنه تميز دائماً بأنه نابع من جذوره المحلية دون أي تأثيرات أجنبية (١).

---

(١) شريف، ص.ح.: الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقيـة، جامعـة حلـوان، القـاهرة، ١٩٨٦، ص١١٠.

وبرغم كل هذه الالتزامات التي وقع الفنان المصري القديم تحت وطأتها، فقد استطاع أن يفي بها جميعاً، دون أن يتنازل عن حسه الجمالي، حيث استطاع الفنان المصري القديم أن يدخل تنغيمات لا نهائية على أعماله، حققت له ثراء لا شك فيه، برغم النمط الثابت والتقاليد الفنية الموحدة مع العلم أن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية للبلاد كانت تنعكس مباشرة على ما يقدمه الفنان.

ومما لاشك فيه أهمية البحث عن الأصالة في تاريخنا وتراثنا القديم، ولنقتدي به بدلاً من تقليد الغربيين، الذين جاؤا إلى فنوننا دارسين، مستلهمين، وخرجوا بفنهم ذى الطابع الخاص المميز.

فنجد أن في أعقاب ثورة ١٩١٩ اتجه النظر إلى مجد البلاد القديم وعراقة تاريخه الفني، تسانده رغبة المصري في استعادة أمجاده الضائعة والروح الوطنية المحملة بمعني المصرية.

وكان البعض يؤمن باستلهام الفن المصري القديم في كمال حلوله التشكيلية الخالدة النابعة من البيئة،

وحول هذه الفكرة قامت دعوة جماعة (الخيال) برئاسة الفنان محمود مختار في العشرينات، ومنها خرجت أعمال استوعبت ملامح الطبيعة وجوهر التراث وروح العصر.

وبالنسبة للعمارة نجد أن في تلك الفترة كان حديث وجدل المفكرين حول اجتهادات اتباع الطراز الفرعوني أو الطراز الإسلامي، وكان ذلك صدي لمفهوم يقوم على استلهام صيغ من التراث. وجاءت محاولات المعماري مصطفي فهمي في استحداث نمط مصري معاصر، كما كانت دعوة المهندس/ حسن فتحي كشفاً عن قيم التراث المعماري في مصر، وظهرت محاولات أخرى في طريق البحث

عن طابع معماري قومي، ولكن العمارة شدتها عناصر المنفعة وقوي العالمية بعيداً عن تعميق أصول الطابع القومي [1].

وفي **الفنون التشكيلية** كان مختار بشارة الطريق إلى فن قومي، تماثيله رمز لدعه الوادي وعراقة التراث وروح عصره بتياراته المتعددة فيها روعة الفن المصري القديم، كما نري سمو المئذنة ورشاقة الإناء الإسلامي، فقد جمع القيم الحضارية لتراثنا الفني في عصوره المختلفة وصلاته الأليفة، وذلك بالإضافة إلى وعيه الكامل بطبيعة بلاده، وإدراكه لثقافة الفن المعاصر وتياراته، وكذلك نجد أن كلاً من الفنان محمود سعيد، والفنان ناجي، والفنان راغب عياد، أعمالهم تجد مكانها إلى الفن القومي الذي يئول إلى التراث مع اختلاف قوالبهم الفنية.

فما هذه إلا أمثلة ونماذج لاتجاهات الابداع على طريق الفن القومي، وأخذت التجمعات الفنية تواصل عدة مجالات مجال ، مثل جماعة الفن المعاصر، الفنانين الشرقين الجدد ومن خلال دعوة أصحاب الفن والحياة ورائدهم الاستاذ حامد سعيد في بحوثه حول الفن وإعادة بناء الشخصية المصرية، ومن خلال جهود فردية لم تكف عن البحث لأبداع لغة تشكيلية خاصة مبنية على الاختيار من واقع الظروف المحيطة بمصر، ومن طبيعتها الخاصة، وتراثها وكذلك تأثيرات المدارس العربية التي جعلت الفنان المصري يحاول أن يقدم من خلالها لهجة مميزة بين لغة العالم التشكيلي المتعدد اللهجات.

حيث إن الفن القومي ليس (بتركيبة معملية) أو مجموعة معادلات وأنما هو فيض الصدق، ومحصلة الفهم العميق لروح مصر وفلسفتها واستظهار خصائصها المميزة. وذلك يتطلب الرؤية الشاملة، وتفتح الفكر والوجدان والإبداع دون افتعال أو تقليد.

---

(١) أبو غازي، ب.أ.: الطابع القومي لفنوننا المعاصر، إعداد لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلي لرعاية الفنون والأداب والعلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨، ص١٠

كما يقول الاستاذ/ حامد سعيد في دراسته عن الفن وإعادة بناء الشخصية المتميزة للبلد (إذا كان للعصر قمته المتاحة من الوعي ومجموعة المشكلات المعقدة، فإن للمكان الذي يحيا فيه الإنسان أحكامه الخاصة، والمكان في الثقافة ليس وضعاً مادياً فحسب، إنما تترجم ثقافة الكتلة البشرية. صاحبة المكان عن معناه: النامي أو المتهاوي) (١).

حيث إن الانسياق وراء بعض الموجات الحديثة بدعوي العالمية والمعاصرة دون وعي أو إدراك، يؤدي بالفنان إلى أن يفقد صدقه الخاص، ذلك الذي ينبعث من أصالته، ويرتفع به عن التبعية ليحقق في الفن ذاته.

ومن هنا نجد أن الدعوة إلى تأكيد الطابع القومي في فنوننا المعاصرة، إنما يمليها منطق التاريخ وعبقرية المكان، وهي ليست دعوة إلى الانغلاق، فقد كان الانفتاح هو قدر مصر وقدرتها معاً، وهو سر عبقريتها على احتضان التيارات المحيطة بها دون أن تفقدها أصالتها.

وطريق الإبداع والتجديد منفتح لنا وفيه متسع للمواهب الفنية، ولكن التجديد يتطلب أن يكون لمصر يقينها الفني ، وأن يكون لها وعيها المتفتح بشخصيتها وكيانها، وهي بعد ذلك تستطيع أن تضيف بروح الأصالة وبمفهومها الحقيقي للتجديد (٢).

ويأكد أندريه لوت المؤرخ الفني أن الفن المصري القديم في مسيس الحاجة إلى أن يحتل مكانه، فليس بوسع أحد أن يفكر أن الفن الحديث يتجه كلية بوعي أو بغير وعي نحو التصوير الجداري المسطح، ومما يستلفت النظر حقاً أن الفنانين المتحمسين لهذا الاتجاه وصلوا إلى أقصي حدوده فيما يسمي (الزخرفة البحتة)، ومعني هذا أنهم لم يتخلوا فقط عن البيئة المحيطة وعن البعد

(١) أبو غازي، ب.أ.: الطابع القومي لفنوننا المعاصر، إعداد لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلي لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨، ص١٣.

(٢) أبو غازي، ب.أ.: الطابع القومي لفنوننا المعاصر، إعداد لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلي لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨، ص٢٣.

الثالث، بل تخلوا أيضاً عن الأشارة إلى أية حقيقة واقعية من خلال تكويناتهم الخطية (١).

ونحن نعلم جميعاً أن الفن المصري القديم بثرائه الكبير مازال مورداً عظيماً ينهل منه المعاصرون كما نهل منه الغابرون.

ونلاحظ أن أكثر القضايا الفنية التي تستأثر باهتمام المعاصرين نجد لها صدي في كل ما وصل ألينا من رسالة مصر القديمة، ومن هذه القضايا التوفيق بين الوضع المواجه والوضع الجانبي والربط بين المسقط الأفقي والمسقط الرأسي لأحلالهما محل فكرة الكتلة التي بطل استخدامها. وكذلك إهمال الصور الحسية الملموسة وقانون الجاذبية والإضاءة والواقعية والالتجاء إلى مصطلحات ضمنية لتجنب المنظور. والجنوح إلى الألوان وقيمتها التجريدية واستخدام الخطوط المعبرة، أي استخدام اللغة التشكيلية البحتة بوصفها الوسيلة الوحيدة المناسبة للتعبير عن سحر الأشكال الحية وروعتها بل وما يقتضيه ذلك من مشاركة ايجابية من جانب المشاهدين. ومن هنا نجد أن التصوير المصري القديم يقدم لفناني اليوم نماذج أقدر على مخاطبة أحاسيسهم الخالية من أي أعمال أخرى، وسيظل فن التصوير المصري في كل عهوده مثلاً يعم الوجود، حيث يأخذ عنه دول وتلقفته حضارات لما كان فيه من لمسات القوة والإبداع والتعبير بالإضافة إلى التنوع والمثالية.

ويقول أندريه لوت (٢): "ليس من الأسراف أن نقول إن الدارسة الجادة العميقة لنماذج فن التصوير المصري الخالدة قد تقودنا إلى أنه المنطلق الحق للتصوير الحديث ودعامة تطوره وتألقه وازدهاره".

(١) شريف، ص.ح.ن.: الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري، رسالة كماجستيرماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٦، ص١٣٩.

(١) شريف، ص.ح.ن.: الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري، رسالة كماجستيرماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٦، ص١٤٢.

كما كتب جاك فانديه عالم الآثار المصرية يقول: "إننا نستطيع الآن أن نقول إن المصريين كانوا الرواد الأوائل للمدرسة التكعيبية والمدرسة الوحشية وأنهم كانوا أول من أبتكر (الطبيعة الصامتة) التي يؤثر أندريه لوت أن يسميها (مائدة القربان) ولقد عقد أندريه لوت عدة موازنات بين أعمال فنانين من العصر الحديث القريب أمثال فان جوخ وبونار دبراك ودوفي.

توضح صلة قرابة حقاً بين مفاهيم كل من الفن المصري القديم والحديث.

كما يقول فانديه عالم الآثار المصرية – الجزء الثاني من كتاب التصوير المصري للدكتور ثروت عكاشة:

" ثمة أسس قام عليها الفن المصري مثل استخدام المستطيل الأفقي والرأسي معاً وهذا وإن بدا مخالفاً لما ندركه بحواسنا فقد قصد به إلباس الصور لوناً من التمويه السحري، هذا إلى ما أتصف به المصري من تحكيم الفكر والبصيرة وجعلها المهيمنة على إبراز الحقيقة المادية من جميع أوجهها". ونجد أن رأي أدولف أرمان حول التصوير المصري بالنسبة لرسم الأشخاص كان يلتزم قاعدتين من قواعد التناسق الفني، **أولهما**: كانت تقضي بأنه إذا ما امتدت أحدى الذراعين أو الساقين عن الأخرى لزم أن تكون هذه الذراع أو الساق هي الأبعد من الرائي وهذا يعني أنه إذا صور شخص متجهاً إلى اليمين كانت الذراع أو الساق اليسري هي الممتدة إلى الأمام والعكس بالعكس، والغريب أن "جوته" -الأديب والمؤلف المسرحي الألماني العظيم- قد ألزم ممثليه أن يلتزموا هذه القاعدة عند ظهورهم على خشبة المسرح. هذا هو ما أدركه الفنان المصري القديم، فرأي أنه إن لم يأخذ بهذه القاعدة ظهر جسم الإنسان وقد تقطعت أعضائه على شكل غامض تحتاج إلى وضوح.

والقاعدة الثانية: ، فإن أرمان يري أن الأوروبي عندما يقوم برسم شخص من الجانب دون أن تملي عليه شروط معينة، نراه قد بادر إلى جعله

منحنياً إلى اليسار حسب ما اعتاد في الكتابة. أما الفنان المصري القديم فكان يعمل عكس ذلك فهو عندما يرسم شخصاً دون أن تملي عليه الظروف شروطاً معينة، نراه قد قام برسمه متجهاً إلى اليمين فتلك هي طريقته المثلي وإذا ما اضطر إلى عكس ذلك، بكل بساطة نراه يكتفي بعكس الصورة التي رسمها متجهة إلى اليمين دون النظر إلى ما ينشأ من أوضاع لا تتفق والواقع. فإذا نظرنا مثلاً إلى شخص ما على جانبي الباب الوهمي للمقبرة نري يده ورجله اليمين عند اتجاهه إلى اليمين قد أصبحتا يسريين عند الاتجاهه إلى اليسار، كما انتقلت العصا الطويلة من يده اليسرى في الحالة الأولي إلي يده اليمني في الحالة الثانية (١)، شكل (٥٥).

وفي دعوتنا إلى تحقيق الطابع القومي ليس من المطلوب تطبيق الفن والمعمار المصري القديم كما هو بل التحديث والمعاصرة لجميع أوجه الحياة، أي نكتفي بمفاهيم وروح المصري القديم في إطار جديد من التقدم والتكنولوجيا.

* التحديث في الفن المصري القديم:

وقد ظهرت كثير من المحاولات الجادة التي تؤيد فكرة التحديث، في كل العصور من أجل الوصول إلى أسلوب خاص.

ويقصد بالتحديث (التجديد أو المعاصرة) وقد استخدم هيجل مصطلح Renouate للتعبير عن التجديد في الفن، وهي محاولة يقوم بها فنان أو مجموعة من الفنانين للوصول إلى أسلوب معاصر بتجديد المفاهيم، أو الأسلوب، أو الخامات، الأدوات المرتبطة بالإبداع الفني، أو إحياء فلسفات قديمة، أو إعادة صياغة ما تناوله الفنان من قبل في صياغة معاصرة (٢).

---

(١) عكاشة، .: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ١٩٩١، ص٨٦٠.

(١) لمعي، ج.: دراسات وبحوث جامعة حلوان، المجلد السابع، العدد الثاني، جامعة حلوان، مارس ١٩٨٤.

وقبل التفكير في التجديد، يجب على كل فنان دراسة التراث دراسة واعية للألمام والوقوف على أسسه البنائية، أو ما يتميز به من قيم جمالية، أو سمات تقنية وفنية حيث أن التراث مصدر ثري بالخبرات الفنية.

ويري هربت ريد، أن أصل التحديث هو ابتكار الأسلوب، والبحث عن مدرسة جديدة ذات أبعاد تمتد مثل الجذور تأخذ وتستفيد من كل الاتجاهات. ويري ريد أنه قد حدث بين المدارس الفنية نوع من الاستمرارية التراكمية لأن كل مدرسة قد أثرت فيما بعدها من المدارس، وساعدت في تعزيز الحركات الحديثة التالية لها [١].

وقد وجدت محاولات عديدة في التاريخ تشير إلى فكرة الحداثة، فنجد مثلاً على ذلك في محاولات الفنانين في عصر حتشبسوت، عندما قاموا تحت إشراف المعماري والفنان "ساموت" بترميم ما هدمه الهكسوس في منف وفي مصر الوسطي وقد زودهم هذا بكثير من الممرات لخلق أسلوب جديد استمر وفق فهم للماضي، قادهم للعصر الذهبي لفن التصوير في عصر الدولة الحديثة ولاشك أن فكرة استمرار العلاقة في الفن المصري القديم مرت خلال قرون عديدة.

فمثلاً في الفن المصري القديم نشير إلى موضوع واحد يمثل أحد الطيور، الأول من سقارة مصطبة "كاجمني" في أواخر الدولة القديمة ٢٣٥ ق.م تقريباً والثاني في مقبرة نخت بطيبة في الدولة الحديثة ١٤٠٠ ق.م تقريباً، شكل (٥٦)، (٥٧)، ونجد أن الفرق الزمني قرابة العشرة قرون إلا أن هناك علاقة وطيدة من الشكل العام للوحتين، ففي المثال الأول وضع الشبكة شبه البيضاوية وأحاطها بالنباتات والزهور، ووضع الأشكال الداخلية ولكن في اللوحة الثانية ظهر تجديد في علاقة الشكل والأرضية فأصبح شكل الطيور في الشبكة مختلف

---

(١) شريف، ص.ح.ن.: الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٢٩.

بالإضافة إلى توضيح الخطوط المتقاطعة للشبكة التي أضيفت في النهاية لتجعل الأشـكال من خلفها. (وكذلك في اللوحة الأولي نجد أن الفنان قد لجأ إلى وضع ساتر وهو جذع شجرة أضاف إليه بعض سعف النخيل ليختبئ من خلفه أما في الشكل الثاني فقد أظهر فكرة اختباء الشخص بأن أظهر نصفه على حين تواري نصفه الآخر خلف أعشاب البردي.

ولا يجب ان نغفل عن ثورة أخناتون في الفن وتحوله إلى الطبيعة كمثال للتحول والحداثة.

"وقد أضاف أندريه لوت بعداً جديداً للتحديث في مصر القديمة مستخدماً المدخل الجمالي للموازنة، فقد أوضح العلاقة الصريحة بين الفن المصري القديم وبيـن الفنون الحديثة، وربط بين التصوير في بني حسن الأسرة ١٢ من حيث الأوضـاع المثالية للأشخاص والتسطيح والشفافيه كلغة تشكيلية استخدمها الفنان المصري بدراية ووعي كجماليات للتشكيل بل لقد وصل إلى أكثر من ذلك مؤكداً أن هؤلاء الفنانين كانوا مهتمين بالقيم الجمالية أكثر من اهتمامهم بالموضوع وقد أوجـبوا الحـلول الجمالية في معالجة المنظور، وبين الفن الحديث ونجاحه في المدرسة التكعيبية التي اعتبرت هذه الحلول (كممرات) للتجديد في الفن الحديث (١)".وللـتحديث فـي الفـن المصـري القديم يجب علينا دراسة ذلك الفن جيداً للوصـول إلى السـمات أو المميـزات التي يمكنها أن تعطي لفنوننا المعاصرة الطابع القومي.

---

(١) شـريف، ص.ح.ر.: الفـن المصـري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٣٢.

*** السمات التي تعطي لفنوننا المعاصرة الطابع القومي:**

وبالعودة للفن المصري القديم يمكننا أن نستشف بعض السمات التي يمكن أن تعطي لفنوننا المعاصرة الطابع القومي:

- التجريد كسمة من سمات الفن المصري القديم.

ويظهر ذلك في أن هذا الفنان قد خلع على صورة الإنسان مسحة من الخلود، تخيل أنها تعكس خلود نظام الكون، بما فيه من صور دنيوية منظورة أو قدسيه غير منظورة، وكذلك التجريد الزخرفي الذي عرفه الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ.

وقد كانت فكرة الرمزية واضحة في مصر القديمة في تشكيل الآلهة وفي التعبير عنها داخل المقابر، وكانت الرمزية لها معان متعددة، قد تعني التعبير عن فكرة بعلامات بسيطة مميزة، مثال كان الخط المتعرج الذي يرمز لمياه البحر، والدائرة التي تخرج منها خطوط تنتهي بأيدي ترمز لآتون الشمس، وصور المصري القديم الآله بأسلوب رمزي جمع فيه رؤوس الطير، والحيوان، أو الزواحف، فوق أجسام بشرية حتى الحشرات كالجعران نحتت كأشكال مقدسة، وظهر الملك في صورة أسد أو صقر أو ثور، أو الرمز إلى الأعداء بشخص مقطوع الرأس أو مكبل اليدين.

- التكرار والتنوع:

إن الشئ الذي يتكرر يتأكد بعكس الشئ الذي يمر على أبصارنا مرة واحدة فإنه يميل إلى التلاشي والنسيان، وتكرار العنصر عدة مرات يحوله إلى ملحمة.

ولكن التكرار الذي يتم على وتيرة واحدة ينتهي إلى شئ آلياً فاقد للحس والفكر معاً، لذلك يجب أن يتضمن التكرار عنصر التنوع حتى يكتسب الثراء.

فنلاحظ أن في صورة مجموعة المحاربين، شكل (٥٨)، (٥٩)، التكرار مع التنوع. فنجد الوجه مكرر ولكنه في كل مـرة متنـوع الحركـة وبملامـح مغايرة، رغم رسم العين في أغلب الأحوال بشكل شبه ثابت. كذلك نجد ترديـده للأرجل بشكل يؤكد الحركة، ويحولها في النهاية إلى إيقاعات موسيقية تزيد من التأثير الجمالي لخطوات مجموعة المحاربين، وكذلك بالنسبة للملابس اكد الفنان المصري القديم على تنوعها رغم توحيد أشكالها مما أعطي لها قيمـاً جماليـة كبيرة، وكذلك نرى ذلك في الأدوات الممسوكة بأيديهم.

- استكمال التعبير بالكتابة:

ظهر ذلك في معظم القطع الفنية المصرية القديمة حيث كانـت الكتابـة جزءاً متمماً للتعبير التشكيلي.

- عدم التقيد بالنسب:

في مصر القديمة كانت عملية تكبير الأحجام وتصغيرها وسـيلة مـن وسائل تفسير المعاني حيث كان الملك أو الآله يظهر أكبر حجماً من الرعية أو الأعداء.

- عدم التقيد بتواعد المنظور:

وكذلك كان من أهم سمات الفن المصـري القـديم البسـاطة والقـوة والاستقرار وتأكد ذلك في عدم التقيد بقواعد المنظور والتسطيح وهدؤ الحركـة وقوة الخط واستخدام الشفافية سواء كانت خطية أو لونية واستخدام تنوع الملمس وكذلك التحكم في مسار حركة العين عن طريق الأهميات والألـوان، والتأكيـد على جمال الوحدة حتى لو أدي ذلك إلى الخروج عن طبيعة شكلها، التأكيد على توازن التكوين واستقرار العناصر المكونة له، وضـع التكـوين فـي قوالـب

وعلاقـــات هندسية، جعل الشكل مرتبطاً بالجزء واستخدام المحاور أو الخطوط سواء المباشرة أو الوهمية في عملية ربط التكوين.

- الشفافية:

وكذلـــك يمكـــن إضـــافة إلى تـــلك السمات التي تعطي القومية لفنوننا المعاصرة الشفافية التي استخدمها المصري القديم، وكذلك اللون الأحمر والأسود الذي حد به عناصر تصميمه، مع استخدامه بعض الألوان الخاصة في الخلفية، وكذلك التسطيح الذي بدا في جميع اللوحات من حيث التصميم والتلوين، وغيرها من السمات التي يمكن استخدامها.

ومن هنا يتأكد لنا أن التراث مصدر ثري بالخبرات الفنية التي تستطيع أن تجد صداها في أعمال كثير من المفكرين والفنانين المعاصرين.

فالدعوة إلى تأكيد الطابع القومي في فنوننا المعاصرة، أنما يمليها منطق الـــتاريخ وعبقرية المكان ومدى الاستفادة من هذه الموروثات الهائلة في عملية التجديد والتحديث.

وقد وجدت عدة أمثلة لأعمال فنية ومعمارية يتضح فيها صدي الفن المصري القديم سواء مصرية أو غربية نستعرض فيها ما يلي: شكل (٦٠)، الى(٩٦) من أعمال التصوير ومن (٧٠) إلى (٩٩) بعض الاعمال المعمارية،

أثـــبت الـــتاريخ أن العمارة الفرعونية هي أم الفنون المعمارية وقد أكد دورها في رسم أول خط للسماء رسمته يد الإنسان، بأنه بدأ بالخطوط الهندسية الأفقيـــة ومسطحاتها المستوية التي عبر عنها بالمصاطب، وارتفعت المصاطب عـــن سطح الأرض في طبقات متراصة فوق بعضها البعض لتصنع الأهرامات المدرجـــة الـــتي تمـــثل سلم الصعود إلى السماء، وانتقلت منها إلى الأهرامات الهندســـية الأشكال والرياضية التكوين بأضلاعها المنحنية والمستقيمة وأسطحها الزخـــرفية الملســـاء، ثـــم ارتفع الهرم بقاعدته عن سطح الأرض لتظهر معابد

الشـــمس ثـــم تعـــلو فوق قائم يشق طريقه نحو السماء لتظهر المسلات الرشيقة بقممها الهرمية تناطح السحاب وتكون أكثر قرباً من السماء وتقرباً إلى الآلهة.

ثـــم انتقلت من الجدران الصماء والحوائط العالية إلى الدعامات والقوائم والأعمدة التي تحمل الاعتاب والكمرات والأسقف لتضع أسس الهياكل الإنشائية بـــتعدد نظـــريات تكويـــنها الـــتي تغيرت أبعادها ونسبها تبعاً لتغير مواد البناء ونظريات إنشائها فحددت طراز العمارة الفرعونية ومراحل تطور معالمها عبر التاريخ.

ولقـــد أقـــام قدمـــاء المصـــريين مباني الخلود أو مباني الموت بالحجر والجـــرانيت لتبقي أبد الدهر تتحدى الزمن بينما بنوا مباني الحياة بالطوب النيئ وكســـوها بـــالجص والأخشاب والمواد الزخرفية حتى تعبر عن الحياة وتساير تطورها، فيكون للمبني الذي يعيش فيه الإنسان عمر محدد كالإنسان نفسه حتى يمكننا أن تطور وتجدد نفسها لتساير حياة مجتمعه وتطور أجياله [1].

وقـــد حرص المصري القديم على الاحتفاظ بصور من حياته الدنيوية ومعيشـــته فـــي إطـــار مجتمعه فزين حوائط مقابره بالنقوش والرسوم والصور والـــنماذج المجسمة التي تمثل حياته الدنيوية، فصور حياته الاجتماعية اليومية وما ارتبط به من عادات وتقاليد. كما صور قاعات الاستقبال في مسكنه وما كان يقام بها من حفلات استقبال وترفيه وأعياد كما صور ما كان يمارسه من أعمال فسجل الحرف والصناعات التقليدية في مختلف فنون وصناعات حياته.

وبالمـــثل كـــان المهندس المصري القديم حريصاً على تخليد تصميماته الهندســـية وروائـــع فنه المعماري فسجلها بدوره وأحتفظ بها بين خزائن عمارة الخلود ومقابر أصحابها على شكل مخطوطات وتصميمات رسمها على صفحات أوراق الـــبردي ولوحات الاستراكا وألواح الأردواز. وكذلك نقش عليها مساكن وقصور أصحاب القبور.

(١) عبد الجواد، ح.ت.: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٨٤، ص١٤١.

أوراق البردي ولوحات الاستراكا وألواح الأردواز. وكذلك نقش عليها مساكن وقصور أصحاب القبور.

ولقد كشفت حفريات الدولة القديمة وعهد ما قبل الأسرات عن الكثير من نماذج القصور والدور العامة والمساكن وروائع الطراز الفرعوني القديم فضلاً عن المصاطب والأهرامات والمعابد على أنها تعبر عن طراز العمارة الفرعونية في مختلف عصورها.

من بين الأمثلة الحية لنماذج القصور أو عمارة الحياة التي احتفظ بها مصغرة في مقابر العصر العتيق تابوت الملك "بوادجي" ملوك الأسرة الأولي، والتابوت عبارة عن ماكيت مجسم للقصر الملكي بواجهاته وبواباته وزخارفه بخطوطه الرأسية إلى ما يقرب من ثلاثين متراً. وهو نفس الطراز المعماري الذي أصبح الطابع المميز لعمارة منف منذ نشأتها حتى نهاية الأسرة الثالثة. كما ظهر واضحاً في حفريات عمارة الحياة ومبانيها العامة التي كانت تضعها أسوار هرم زوسر المدرج.

كما وجدت عدة نماذج للقصور وتصميمات واجهاتها في مقابر أبيدوس من بينها نموذج لواجهات قصرالملك "برايش" أحد ملوك الأسرة الثانية والملك بوادجي من ملوك الأسرة الثانية.

وانتقلت تقاليد تخليد عمارة الحياة في نماذج التوابيت إلى عصر الأهرامات في الأسرة الرابعة حيث اكتشف علماء الآثار أن تابوت الملك خفرع ما هو إلا نموذج مصغر للقصر الذي كان يسكنه في حياته.

"لقد كشفت حفريات مدن قدماء المصريين وآثار عمارة الحياة بها عن دور البحث العلمي في وضع نظريات العمارة عند قدماء المصريين لمختلف مواد البناء الطبيعية المصنعة التي توصلوا إلى اكتشافها أو ابتكارها" (١).

---

(١) شريف، ص.ح.ن.: الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٤٢: ١٤٣.

"ومن أوائل المدن التي تكونت، نجد مدينة "خنت كاوس" بالجيزة والتي يرجع تاريخ إنشائها إلى ٢٩٠٠ ق.م والتي ترجع إليها النظريات الأولى في تصميم المسكن، فجمعت بين التماثيل والتجميع المتراص، والتعمق في دراسة المسكن وأجزائه وتوجيه حجراته وتوزيع مجموعاته. وكذلك مدينة اللاهون ويرجع تاريخ إنشائها إلى ٢٧٠٠ ق.م. والتي تحتوي على مجموعات من مخازن التموين والسوق العمومية. أما مدينة العمارنة التي أنشئت في عهد أخناتون فقد اتجهت تصميماتها ناحية التوحيد المعماري للطابع والوحدات الإنشائية والزخرفية المكونة له لرفع مستوي الفن المعماري للمسكن، حيث يتميز المسقط الأفقي للمسكن بحرية الأسقاط والتماثل من ناحية التكوين والإنشاء(١).

من المباني الدنيوية التي ظهرت في تلك العصور أيضاً مباني الجامعات العلمية التي اشتهرت بها مصر، ونجد أن أقدم جامعة قامت فوق أرض مصر جامعة أون التي وصفها القدماء باسم "قلعة المعرفة المقدسة" كما وصفتها إحدى البرديات القديمة بأنها سرة الكون. وقد أخذ اسم عين شمس من (أون–رع) أي عين آله الشمس التي يطل بها على الأرض كما يقصد بكلمة "أون" أيضاً إلى المرصد نسبة إلى مرصدها المشهور الذي خرجت منه معجزات نظريات علم الفلك القديم للعالم أجمع.

وقد ازدهرت جامعة "أون" القديمة بمختلف علوم اللاهوت والفلك والطب والهندسة والرياضيات والزراعة والفنون والآداب في وقت واحد. وفيها نشأ أول مذهب ديني لتفسير نشأة الوجود والتوحيد ومنها تخرج أمحتب وأخناتون وأنتسب أسس الحضارة والفلسفات والتشاريع وأنظمة المجتمع للعالم أجمع.

(١) شريف، ص.ح.ن.: الفن المصري القديم وأثره على خلق الشخصية المصرية في التصوير الجداري، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٨.

ونجد أيضاً أن من أشهر الجامعات المصرية التي قامت برسالة الثقافة وبحوثها العلمية وكان لها دور فعال في بناء الحضارة الفرعونية ونشر رسالتها في العالم بجانب جامعة "أون" الأم:

١- جامعة سايس (ساو) صالحجر.
٢- هرقليو بوليس ماجنا (ننوتسوت) أهناسيا.
٣- هرمو بوليس (خمتو) الأشمونيين.
٤- أبيدوس (أبدو) العرابة المدفونة.
٥- طيبة (واست) الأقصر.
٦- منفيس (منيب حرج) منف.

وآخر جامعة في تاريخ الفراعنة جامعة الأسكندرية ومكتبتها المشهورة والتي بنيت عام ٢٩٦ ق.م. في عهد بطليموس والتي لعبت دوراً كبيراً في نقل الحضارة والعلوم إلى الإغريق والرومان" [(١)].

ولكننا نجد أنه رغم ممارسة المصري القديم للرياضة، بتعدد أنواعها إلا أنه لم يقم لها منشآت متخصصة لذلك وأغلب الظن أنه نتيجة لانشغاله بتشييد عمارة الخلود، فقد كانت الألعاب الجماعية تمارس داخل الدور أو خارجها، كما تم ذكره.

ولكن في السنوات الأخيرة الماضية، حاز تصميم المباني الرياضية اهتماماً كبيراً، لما أصبحت تمثله الرياضة كلغة من لغات التخاطب العالمي بين الشعوب، وفي هذا المجال تسابقت الدول على إقامة الدورات، والمسابقات المحلية والعالمية، كما أصبح هناك سباق دائم ما بين الفكرة الإنسانية المبتكرة والتشكيل المعماري الفريد المعبر تعبيراً صادقاً عن مدى قوة وضخامة المنشأ إلى حد قد يصل في أحيان كثيرة إلى المبالغة، ولاشك أن المنشآت الرياضية

---

(١) عبد الجواد، ح.ت.: العمارة والحضارة الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٨٤، ص٤٠.

الحديثة المجهزة تمثل في حد ذاتها حقلاً تربوياً يوفر المناخ الصحي السليم من أجل بناء العنصر الرياضي الذي أصبح يمثل سمه من سمات المجتمعات المتحضرة.

والمعماري في إبداعه لتلك المنشآت الرياضية ينجز عملاً فنياً ذا علاقات بصرية، وجمالية، ووظيفية، يتفاعل فيه مع ما يحيطه من مباني أو طبيعة، حيث يمكن للمستعمل أن يستفيد ويستمتع به داخلياً وخارجياً.

حيث إن الهدف الأساسي للعمل المعماري هو استيفاء الاحتياجات الإنسانية وترجمتها إلى احتياجات فراغية تتناسب مع الأنشطة المختلفة لكل نوعيات المستعملين، نظراً لاختلاف حاجات الإنسان باختلاف الفئة العمرية، والثقافية والمستوى المادي والفكري والاجتماعي [١].

ويتم العمل بين كل من المعماري والفنان في شكل متكامل للوصول إلى أفضل النتائج مع حفاظ كل منهما على حده آليات تصميمية إبداعية.

المواصفات الواجب توافرها في أي نوع من أنواع الإبداع

١ - الوحدة والاستمرار:

بمعني أن يكون التأثير العام للشكل المعماري وما يحيطه فيه إحساس بالوحدة سواء في التجربة البصرية أو الذهنية للمتلقي، مهما بلغ تعقيد وتركيب هذا الشكل وتكوينه، بمعني أن يكون تأثيره مستمر كتأثير وحدة فنية واحدة.

وأن يتلافي الشكل المعماري الشعور بالتفكك، أو التشتت، أو عدم التجانس الذي ينعكس باضطراب بصري وذهني على المشاهد، وذلك بالنسبة للشكل المعماري جميع مكوناته أو الشكل المعماري وما يحيطه.

(١) رأفت، ع.: البيئة والفراغ، مطابع الشروق، الطبعة الأولي، القاهرة ١٩٩٦، ص٨.

هذا المفهوم لا يعني أن الوحدة تنتج من رتابة الشكل أو نمطيته، فعمارة ما بعد الحداثة والاتجاهات التي تليها كعمارة اللاإنشائية قدمت اتجاهات جديدة لتحقيق الوحدة في العمل المعماري.

وذلك مع العلم أن هناك عدة اتجاهات للوحدة المعمارية:

أولاً: الكتلة الواحدة "التفرد":

ونري في هذه الحالة أن المصمم يحدد شكلاً واحداً مؤكداً التفرد والتبسيط والقوة والصراحة. فمثلاً إذا حللنا المسلة المصرية للوصول إلى وسائل تحقيق الإبداع فيها، فإننا نجد أنها تنبع من بساطتها في التشكيل المفرد مع تعقيد في الشكل والملمس الناتج عن المادة وما عليها من نقوش هيروغليفية على كل أوجهها الأربعة. فالعرض عند القاعدة أكبر من القمة حيث تلتقي الأوجه جميعاً في نقطة على قمة جزئها الهرمي.

ومن هنا كانت العلاقة بين نسبة العرض إلى الارتفاع هي التي أدت إلى الرشاقة والتناسق في التكوين. مع العلم أن هذه البساطة على قدر كبير من التعقيد في كيفية التحكم في النسب والعلاقات والمكونات. هذا بالإضافة إلى الجانب الرمزي والتعبيري في عمل هذه القطعة وكذلك رسمها المستقر الثابت. هذا التاثير تفقده تماماً إذا ما وضعت أفقية على الأرض كالمسلة غير المنتهية في أسوان.

قد تبنت أجيال عديدة من المعماريين هذا الاتجاه الشكلي المفرد البسيط، وفي كل فترة من الفترات كان تفرد الشكل مع غني السطح سبباً في البساطة المبدعة. ولدينا قمم هذا الاتجاه في أعمال "ميس فان ديروه" وفيليب جونسون" و"سارنين" و"سكيدمور أوينجز" وميريل Som" وغيرهم، وكما كان هذا الاتجاه مصدراً للإبداع، فإن التبسيط المفرط في التفاصيل قد يؤدي إلى السطحية وإلى عمارة بلا تأثير وبلا هوية، مثلها في ذلك مثل آلاف الأمثلة من عمارة علب الكبريت في العمارة المعاصرة.

ثانياً: تعدد الكتل "السيطرة":

يتجه المصمم إلى التشكيل المكون من عدة كتل ذات استمرارية في معالجتها المعمارية اللجؤ إلى الوحدة بسيطرة كتلة هامة بوظيفتها وشكلها على بقية الكتل من خلال:

- **الحجم:** كما في سيطرة جزء أوسط كبير في مبني على جناحين صغيرين، أو سيطرة مبني ضخم على ميدان عام.
- **الارتفاع:** هذه معالجة كثر استعمالها في التراث الرسمي التذكاري، فنجد أن المبني المعماري أو التكوين العمراني المركب يتم توحيده عن طريق زيادة ارتفاع جزء منه.
- **المعالجات المعمارية:** قد تسيطر معالجة معينة متكررة على معالجات أخرى ثانوية، مثال نجده حيث تسيطر خطوط أفقية إنسيابية لأدوار متكررة على معالجة رأسية كأعمدة بالدور الأرضي المرتد.
- **الخطوط المنحنية:** مثل تأثير القباب ذات القوة التوحيدية الكبيرة لعدة كتل تحيط بها، كما في قبة جامعة القاهرة.

ثالثاً: التناقض:

لاشك أن التوازن بين عناصر متناقضة يؤدي إلى الوحدة، حيث إن التناقض يعمل على ربط الكتل بعضها ببعض.

فيلجأ المصمم دائماً إلى خلق علاقات بين التناقضات الموجودة بين الخطوط الأفقية والرأسية، وبين المصمت والمفرغ، بين الأشكال المحددة وغير المحددة، وبين الفراغات والكتل، فيتجه المصمم إلى التناقض الذي يقوي العنصر الأساسي، ويبرزه ويعمل على دعمه لتكون النتيجة في النهاية موحدة.

رابعاً: التوافق:

تنتج الوحدة في العمل من التوافق بين العناصر مهما كانت درجة تباينها. وهذا التوافق يحقق الوحدة خلال استمرار النغمة، أي تكرارها مع ما يلحق بها.

وترديد المعالجة المعمارية أو أي إبداع فني آخر قد يكون بشكل واحد وبنفس الحجم، أو بأحجام مختلفة، أو أشكال مختلفة ذات حجم واحد، أو بألوان مختلفة، أو غيرها الكثير من البدائل التي يستطيع المصمم أن يلجأ لها للوصول إلى هدفه.

خامساً: الوحدة من خلال التوحيد والتوجه:

ظهر هذا المفهوم في العمارة الإسلامية، من خلال توحيد الأجزاء في كل واحدة، بحيث تتصف هذه الوحدة بالانتظام والتجانس.

٢- الاستقرار:

الاستقرار المعماري والفني امتداد لمبدأ هام ودائم هو الاتزان الطبيعي، والذي يظهر على المستوي الشكلي الجمالي، تمهيداً للوصول إلى الراحة النفسية، واتزان المشاعر الإنسانية للمشاهد.

٣- المقياس:

٤- الإيقاع:

الإيقاع يلعب دور كبير في إبداع فني أو معماري، فلا يخلو أي عمل فني أو معماري ناجح من إيقاعات بسيطة أو متداخلة أو معقدة.

وتأكد ذلك على مر العصور، كما تأكد في العصر الفرعوني، حيث يظهر الإيقاع الواعي التنازلي في أهرامات الجيزة، وفي الفراغات وتتابعها بداية

من مدخل المعبد ونهاية بقدس الأقداس، كما ظهرت الإيقاعات الرأسية والأفقية متجاورة ومتناقضة في معبد حتشبسوت بالدير البحري، حيث وجدت الإيقاعات الرأسية في الأعمدة الضخمة في الواجهة والتي تأكدت بالخلفية الجبلية الصخرية العليا وراءها، وتأتي الإيقاعات الأفقية من خلال البلاطات الحجرية، والتي تتكرر على مستويين يمثلان مستويات المعبد، ولعل أكثر ما يجسد الإيقاعات في هذه المعابد مجموعات الكباش على جانبي ممرات الدخول، والتي تقود المواكب أثناء الاحتفالات من النهر إلى صروح المداخل، كذلك إيقاعات مجموعات الأعمدة الرأسية الضخمة في واجهات وأفنية المعابد والتي تتكرر على مسافات منتظمة.

وقد تعمد المصمم المصري أن يكسر الملل بتغيير أشكال تيجان الأعمدة بحيث يختلف كل عمود عن الآخر في قمته وليكون كل عمود مصدراً لجذب الانتباه بجمال شكله وتكوينه مما يشجع العين على تتبع إيقاعات صور هذه الأعمدة دون إحساس بالملل.

ومن هنا نجد أن التنظيم الإيقاعي يمنح الملتقي متعة بصرية منغمة وإمكانيات استيعابية، ووحدة في التأثير طالما أن هناك عدة إيقاعات متداخلة ذات طبيعة وأشكال متناقضة، سواء أكانت منتظمة أو متدرجة متناقضة أو متزايدة، بحيث تصل إلى درجة من التركيب الإيقاعي تلغي الملل والرتابة.

"وبصفة عامة يمكن تعريف الإيقاع في العمارة على أنه وجود مجموعات من المنظومات المنغمة للخطوط والمساحات والكتل والزخارف والألوان، هذه العناصر تشتمل على المبدأ الأساسي لفكرة التكرار، وهي نفسها الأدوات المنظمة للكتل والفراغات في العمارة " [(١)].

حيث إن التكرار المنظم والمنغم والمتغير يخلق نوعاً من الإيقاع والوحدة والتماسك للعمل.

(١) رأفت، ع.: الابداع الفني في العمارة، مطابع الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٩٧، ص١٥٤.

٥- النسب:

على المصمم أن يكون واعياً بنسب الشئ الذي يبدع فيه، حيث إن لنسب أي مكونات للعمل الفني أو المعماري، دوراً هاماً في التعبير المتوائم مع الوظيفة وموقع وضعه وتقاليد مجتمعه، بشكل أن يكون واضحاً ومقنعاً ومؤثراً في المتلقي.

٦- الملمس واللون :

مع مراعاة المبدع لكل النقاط السابقة، واجب عليه مراعاة الملمس واللون، حيث أن لكل منهما دوره وخصائصه المميزة، فبالنسبة للملمس، تنتج منع علاقات بالظل والنور وإيحاءات ومصاحبات، ومن هنا يلعب المصمم دوره بشأن التحكم في هذه الخيارات المتاحة كماً وشكلاً وتكويناً، ونسباً، بحيث يكتسب العمل الفني الإبداع الحسي والنفسي بالجمال والإبهار والتعبير.

فبالنسبة للأسطح المعمارية يجب أن يأكد الملمس طبيعة الأسطح المكونة للمبني وظيفياً وفنياً. فمن وجهة النظر الوظيفية يجب أن تتلاءم المواد مع ظروف استعمالها في مبني عام أم خاص، رسمي أو شعبي.

كما تتواءم مع العوامل المناخية التي تتعرض لها، كما يجب أن تظهر الطبيعة الإنشائية للمواد المستعملة. أما فنياً، فلابد أن تظهر المادة طبيعتها وتؤكد كذلك ملامح الشكل من خلال البارز والغائر والأرتدادات والظلال الملقاة على السطح، كذلك يرتبط الملمس بالأحاسيس والمشاعر التعبيرية حيث تعطي الأحساس بالدفء أو بالبرودة، بالقوة أو بالضعف، الخفه أم الثقل، النعومة أم الخشونة.

ويتطلب التصميم بالملمس داخلياً أو خارجياً، من المصمم معرفة جيدة بالمواد وطبيعتها وخواصها وصورها المتعددة وإمكانات استعمالها بما يتلاءم مع وظيفة المبني وإنشائه وإبداعاته الفنية، خاصاً وأن هناك العديد من المواد، ومنها:

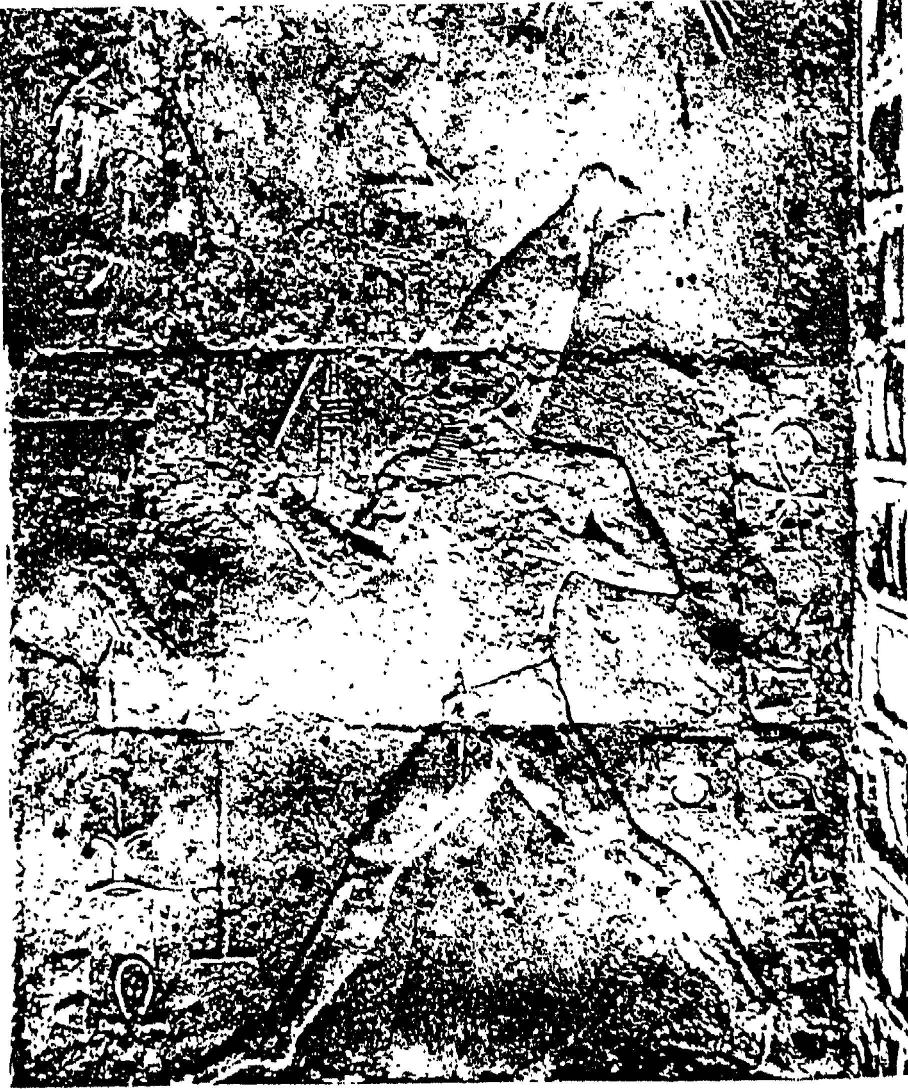
- مواد طبيعية مثل الحجر الرخام، الخشب.
- مواد مخلوطة مثل الخرسانة، الطين، البياض.
- مواد مصنعة مثل الطوب، الزجاج، الحزاريات والسيراميكيات، اللدائن، المواد المعدنية، وغيرها الكثير.

يستخدم المصمم هذه المواد في التصميم بها، وبملمسها، وبألوانها، بحيث يحقق الغرض الانتفاعي والشكلي والتعبيري المطلوب، بحيث يتواءم الإحساس بالسطح مع الأحاسيس والمشاعر التي تثيرها الأشكال والتكوينات من خلال الكتل والفراغات المكونة للمبني، ومقياسه، ونسبه ومعالجاته المختلفة.

ملخص الفصل الثاني

بعد أن تحدثنا في الفصل الأول عن الرياضة بدأت التحدث في هذا الفصل عن دور المصمم المزخرف والمعماري في إعطاء الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، يبدأ هذا الفصل بدعوة لتحقيق الطابع القومي فكرة التحديث في الفن المصري مستعرضاً لبعض الأمثلة لذلك.

ثم تحدثت عن المواصفات الواجب توافرها في أي نوع من أنواع الإبداع والتصميم.



شكل (١)

أقدم أثر رياضي في العالم.

الملك زوسر يقوم بأداء مراسم مرور ٣٠ سنة على تتويجه

معبد هرم زوسر بسقارة – الأسرة (٢)، ٢٦٦٠ – ٢٥٩٠ ق.م

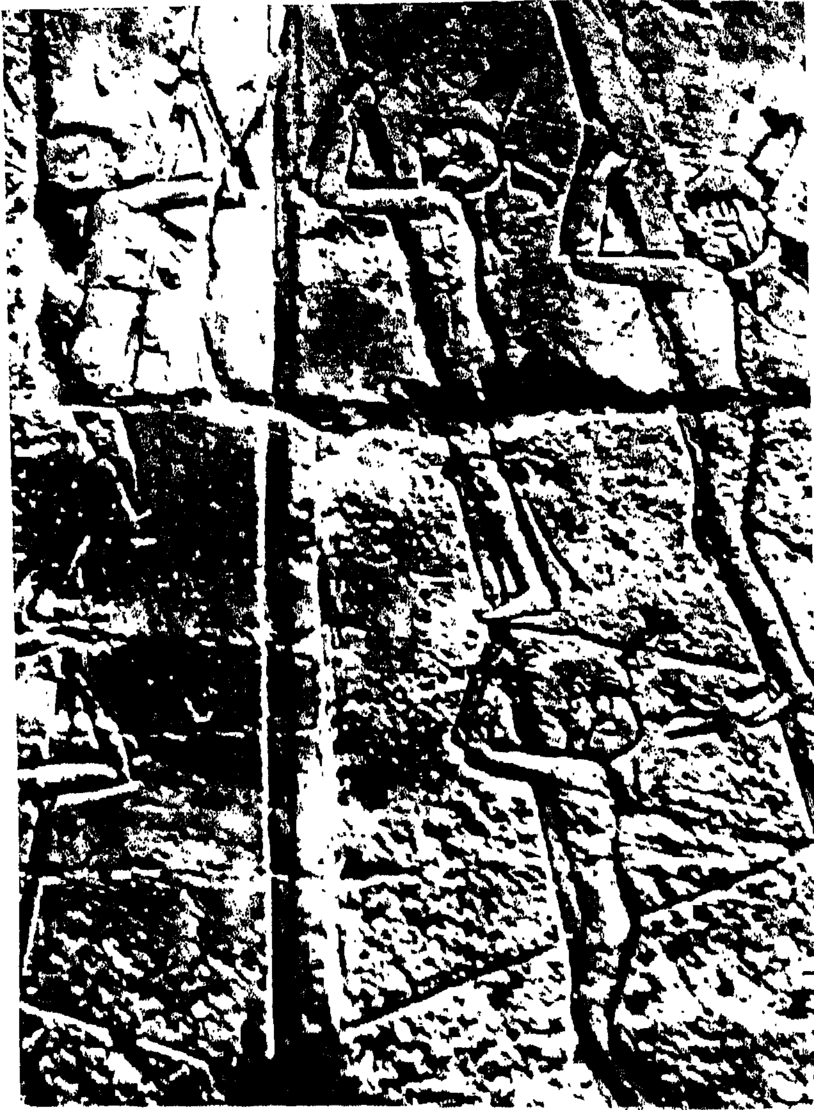
هذه اللوحة هي أدقم أثر رياضي في العالم



شكل (٢)

الملكة حتشبسوت – معبد حتشبسوت بالكرنك

الأسرة (١٨) ١٥٥٤ – ١٤٠٦، ١٤٨٠ ق.م



شكل (٣)

لوحة تمثل رياضة تسلق الأعمدة

معبد الأقصر – عهد رمسيس الثاني – الأسرة (١٩)

١٣٠٦ – ١١٨٦ ق.م، ١٢٥٠ ق.م



شكل (٤)

لوحة تمثل رياضة التحطيب بالعصى

مقبرة حتب - سقارة - الأسرة (٥)

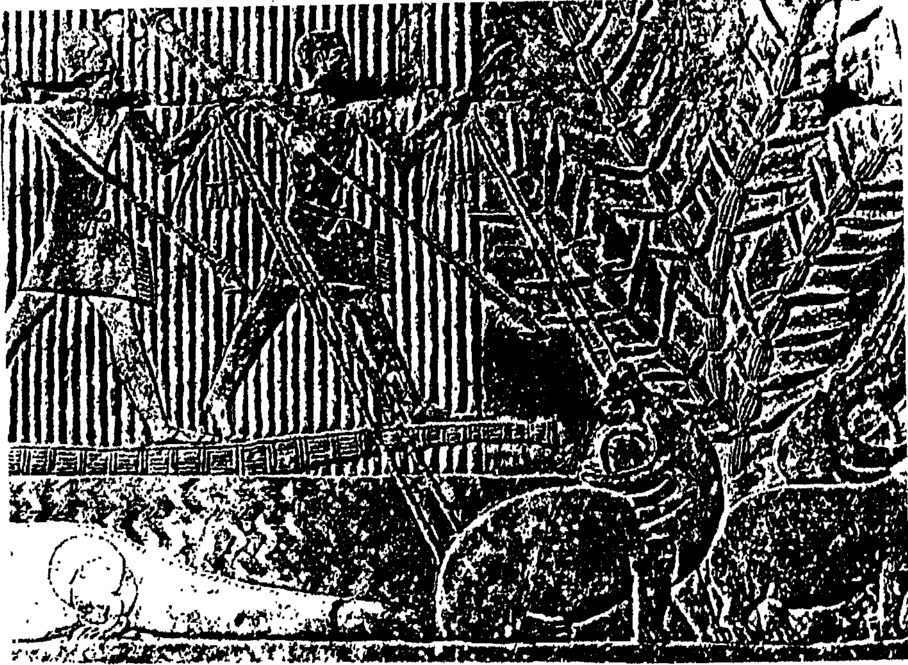
٢٤٧٠ - ٢٣١٠ ق.م، ٢٣٠٠ ق.م



شكل (٥)

مقبرة أمينو موزا – غرب الأقصر

الأسرة ١٩، ١٣٠٦-١١٦٨ ق.م

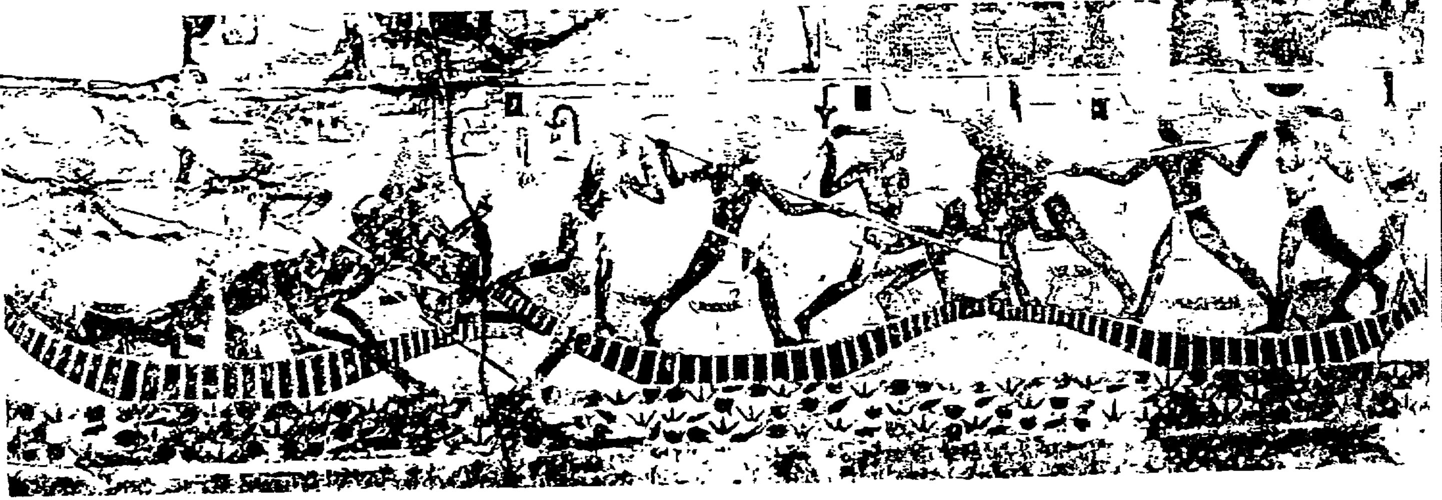


شكل (٦)

صيد فرس البحر

مقبرة مري روكا – سقارة – الأسرة (٦)

(٢٣٢٠ – ٢١٦٠ ق.م) ٢٢٥٠ ق.م



شكل (٧)

لوحة صيد الأسماك

مقبرة مري روكا – بسقارة

٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م



شكل (٨)
لوحة تعبر عن صيد الأسماك عند قدماء المصريين
مقبرة مري روكا – بسقارة – الأسرة (٥)
٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م.



شكل (٩)
صيد السمك بالشباك والسنارة – مقبرة أبدوت – سقارة
الأسرة (٦) – ٢٣٢٠ – ٢٢٥٠ ق.م



شكل (١٠)

اليوجا "القرفصاء"

زخرت الآثار المصرية القديمة باللوحات المشابهة لتمارين اليوجا الحديثة

مقبرة الأمير خيتي – الأسرة (١١)

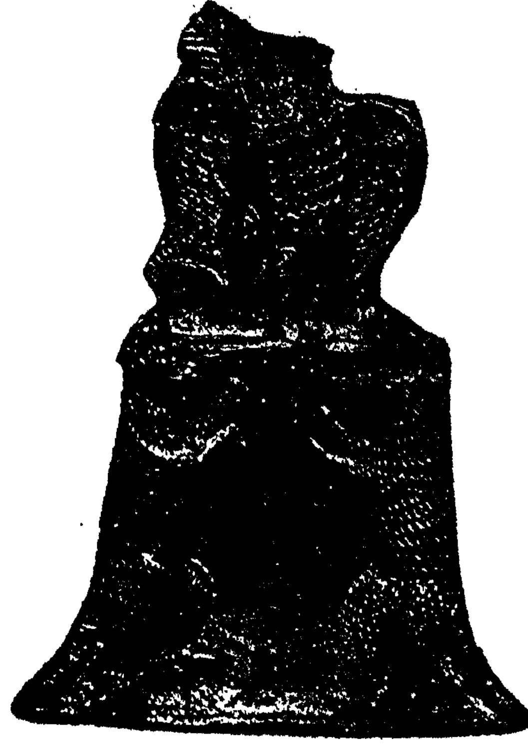
التي حكمت مصر خلال المدة من ٢٠٤٠ – ١٩٩١ ق.م



شكل (١١)

رياضة المصارعة

من عرب البرج – متحف بروكسل رقم ٦٨٤٦ (٢٠٠ ق.م)



شكل (١٢)

الملاكمة

وهي لوحة غير محددة التاريخ موجودة في متحف في كارلبرج بكوبنهاجن بالدنمارك ومسجلة تحت رقم ٤٤٩ وتبين ملاكمة بين قط وفأر



شكل (١٣)

يتضح فيها حكم المصارعة وهو يحكم بين الرياضين

معبد رمسيس الثالث – مدينة هابو – غرب الأقصر

الأسرة (٢٠) ١٦٨ – ١٠٨٥ ق.م



شكل (١٤)

المصارعة

معبد رمسيس الثالث الأسرة (٢٠) ١١٨٦ – ١٠٨٥ ق.م

مدينة هابو – غرب الأقصر

مبارزة ومصارعة يحكمها وفود من آسيا وأفريقيا



شكل (١٥)

ملاكمة

مقبرة خيرواف- غرب الأقصر

الأسرة (١٨) ١٥٥٤ – ١٣٠٦ ق.م، ١٣٧٠ ق.م



شكل (١٦)

المبارزة والنيشان بالخناجر

مقبرة بتاح حتب – سقارة – الأسرة (٥)

٢٤٧٠ – ٢٣١٠ ق.م، ٢٣٠٠ ق.م



شكل (١٧)

مصارعة الصبية

مقبرة بتاح حتب – سقارة – الأسرة (٥)

٢٣١٠ – ٢٣٠٠ ق.م



شكل (١٨)

المصارعة

مقبرة بتاح حتب – سقارة – الأسرة (٥)

٢٤٧٠ – ٢٣١٠ ق.م، ٢٣٠٠ ق.م

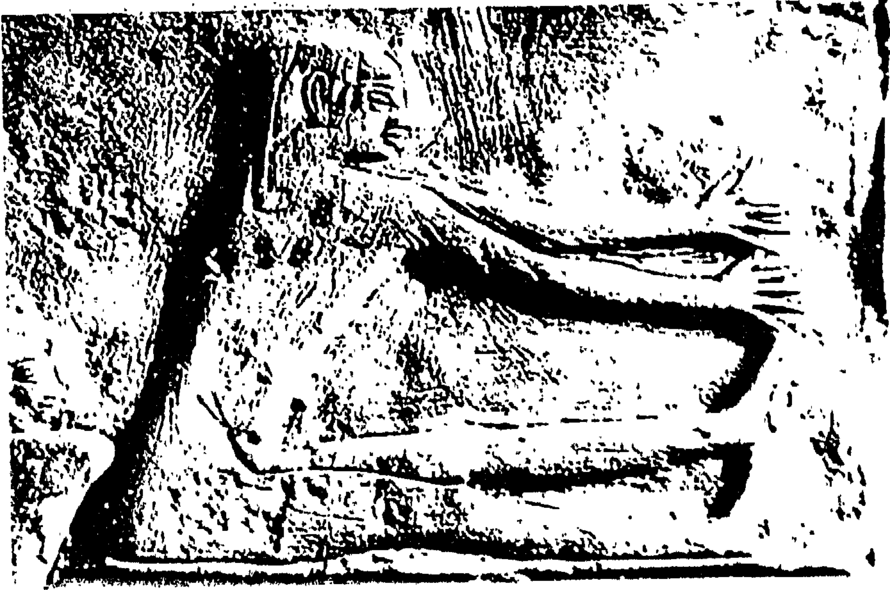


شكل (١٩)

مبارة مصارعة

المتحف المصري – الأسرة (٢٠)

١١٦٨ – ١٠٨٥ ق.م



شكل (٢٠)

الوثب العالي

مقبرة بتاح حتب – سقارة – الأسرة (٥)

٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م، ٢٣٠٠ ق.م



شكل (٢١) أ

الألعاب الرياضية (ألعاب القوى)

مارس قدماء المصريين الكثير من ألعاب القوى – من مقبرة بتاح حتب من عهد الأسرة الخامسة التي حكمت مصر خلال المدة من ٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م

(الوثب العالي)

مقبرة بتاح حتب – سقار – الأسرة (٥) ٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م، ٢٣٠٠ ق.م



شكل (٢١) ب

شكل يوضح رياضة الملابطة



شكل (٢٢)

العدو

مقبرة بتاح حتب – سقارة – الأسر (٥)

٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م، ٢٣٠٠ ق.م



شكل (٢٣)

رفع الأثقال

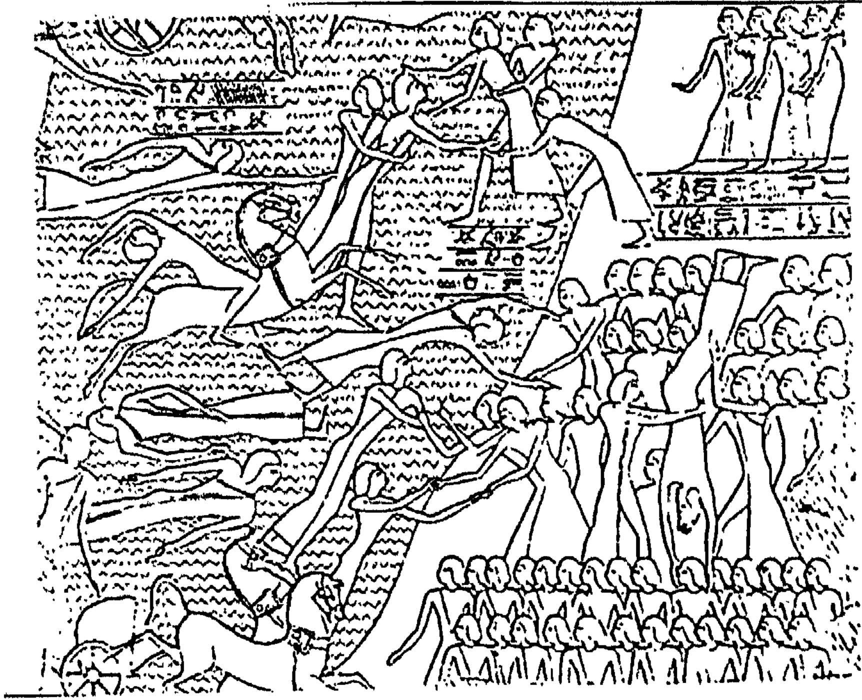
عثرت على صورة واحدة فريدة تبين رفع الأثقال عند قدماء المصريين
وهي مأخوذة من مقبرة الأمير باكت ببني حسن من عهد الأسرة (١١)
والتي حكمت مصر خلال المدة من ٢٠٤٠ – ١٩٩١ ق.م



شكل (٢٤)

سباحة الزحف

المتحف المصري رقم ١٣٤٦٦ - ٢٢٠٠ ق.م



شكل (٢٥)

إنقاذ الغرقة

معركة رمسيس الثاني "معركة قادش" ١٢٩٠ – ١٢٢٤ ق.م إبيدوس

وهي توضح المعاونة على السباحة وتفريغ المياه من بطن غريق



شكل (٢٦)

سباحة بين مبارزة صيادين

الأسرة (٥) – مقبرة بسقارة، ٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م

٢٤٠٠ ق.م



شكل (٢٧)

صيد السباع

مقبرة توت عنخ أمون – المتحف المصري رقم ٢١

الأسرة (١٨) ١٥٥٤ – ١٣٠٦ ق.م، ١٣٤٠ ق.م

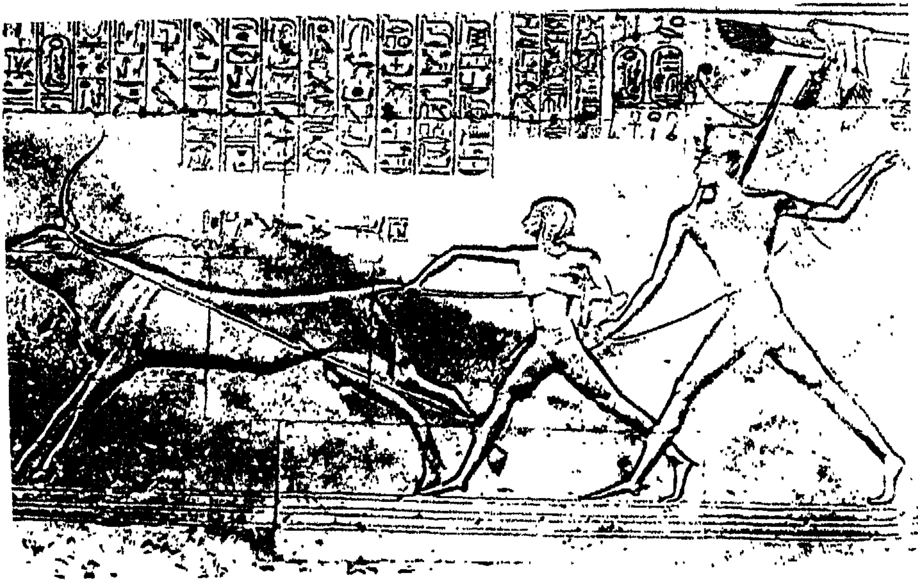


شكل (٢٨)

رياضة الفروسية

معبد أمون بالأقصر – فارسة تركيب جياداً – رمسيس الثاني

الأسرة (١٩) ١٣٠٦ – ١١٨٦ ق.م، ١٢٥٠ ق.م

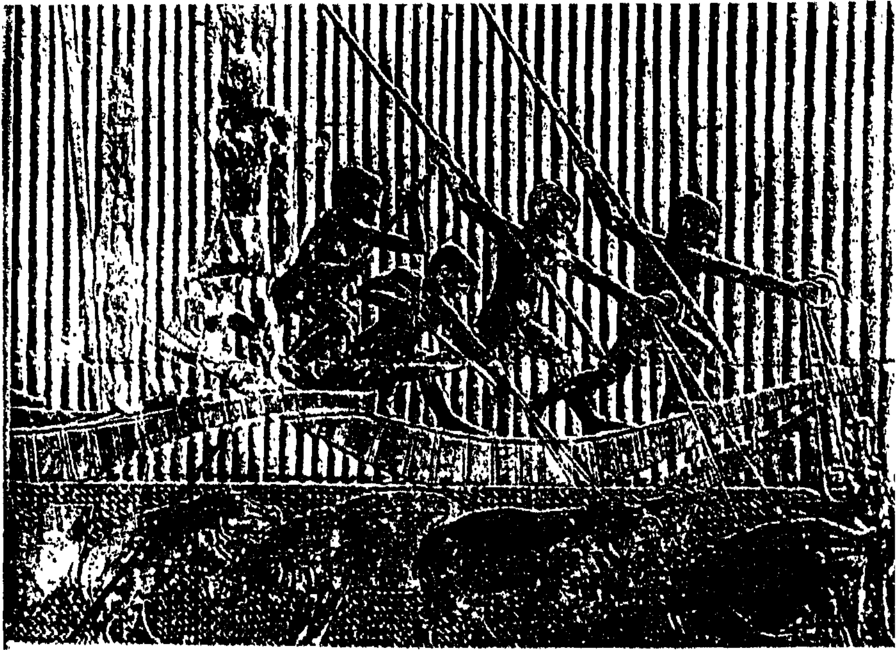


شكل (٢٩)

إيقاع العجل

معبد سيتي أبيدس – فرعون يعلم ابنه كيف يوقع العجل

الأسرة (١٩)، ١٣٠٦ – ١١٨٦، ١٢٥٠ ق.م



شكل (٣٠)

صيد فرس البحر

مقبرة مري روكا – سقارة – الأسرة (٦)

٢٣٢٠ – ٢١٦٠ ق.م، ٢٢٥٠ ق.م



شكل (٣١)

صيد السمك بالحربة – مقبرة مري روكا – بسقارة

الأسرة (٥) ٢٤٧ – ٢٣٢٠ ق.م



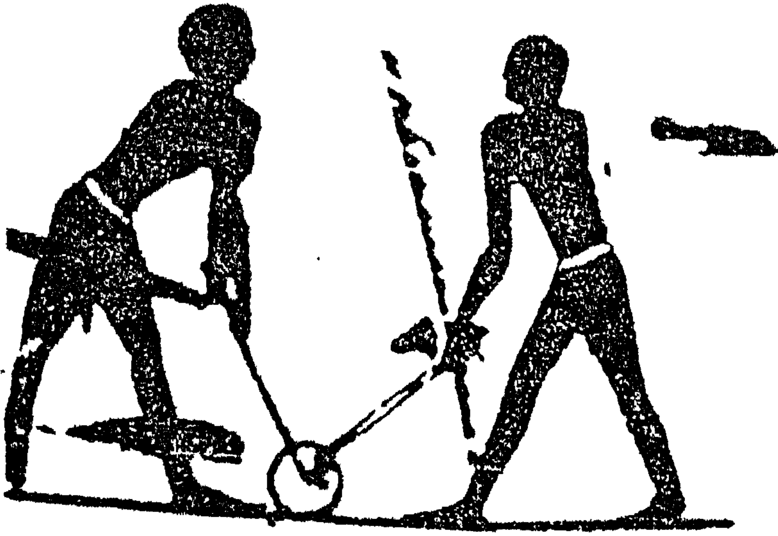
شكل (٣٢)

عثر في مقبرة الأمير خيتي ببني حسن من عهد الأسرة (١١)

على ما يعتبر أصل الهوكي وهو لعبة تشبه الهوكي تماماً إلا أن

الكرة استعيض عنها بطوق أو حلقة

الأسرة (١١) ٢٠٤٠ – ١٩٩١ ق.م، ٢٠٥٠ ق.م

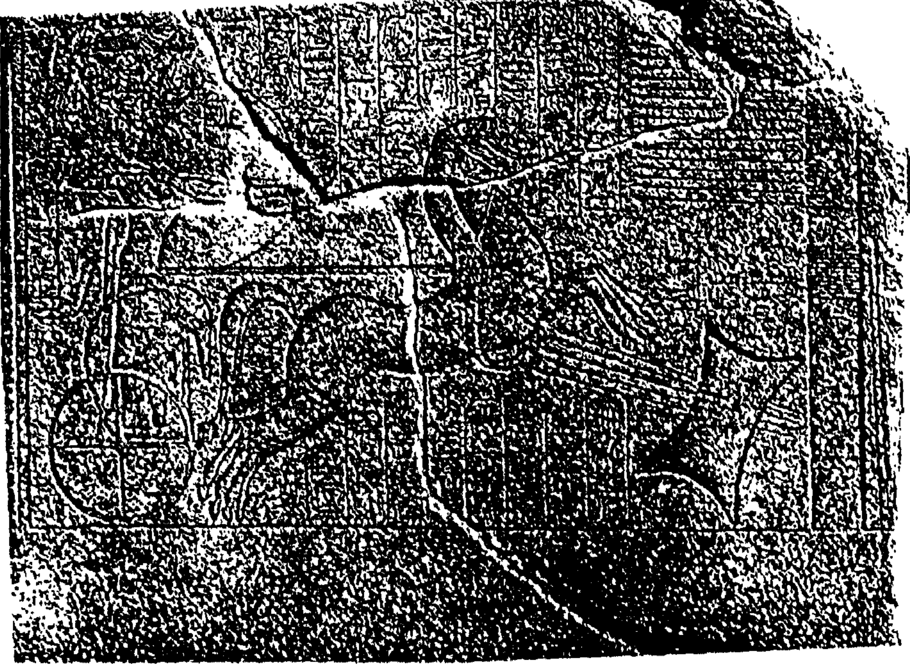


شكل (٣٣)

أصل الهوكي

أصل الهوكي – مقبرة الأمير خيتي – ببني حسن

الأسرة (١١) ٢٠٤٠ – ١٩٩١ ق.م



شكل (٣٤)

الرماية بالسهام من العربالت

الملك أمينوميس الثاني – رماية بالقوس والسهم من العربة

معبد أمون – الأرة (١٨)، ١٥٥٤ – ١٣٠٦ هـ

١٤٢٠ ق.م



شكل (٣٥)

لعب الكرة

مقبرة الأمير خيتي – ببني حسن

الأسرة (١١) ٢٤٠٤ – ١٩٩١ ق.م



شكل (٣٦)

ألعاب الكرة

مقبرة الأمير باكت – بني حسن

٢٠٤٠ – ١٩٩١ ق.م



شكل (٣٧)

الجمباز (تمرينات حرة)

رقم ٧٠٥٢ المتحف المصري – القاهرة – الأسرة (٢٠)

١١٨٦ – ١٠٨٥ ق.م

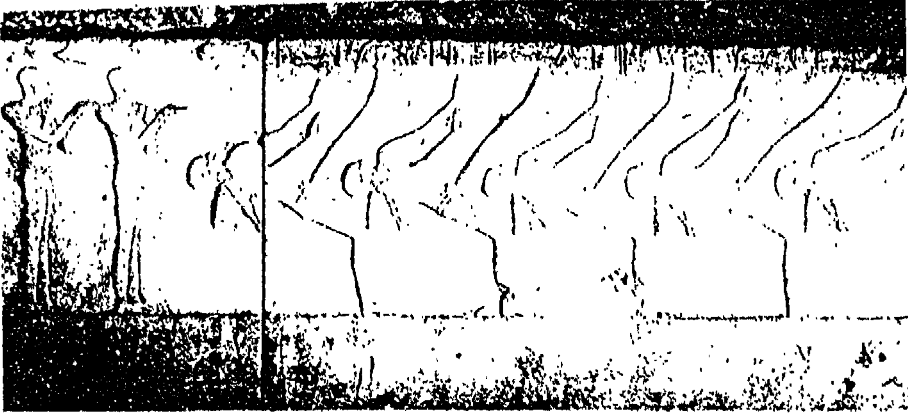


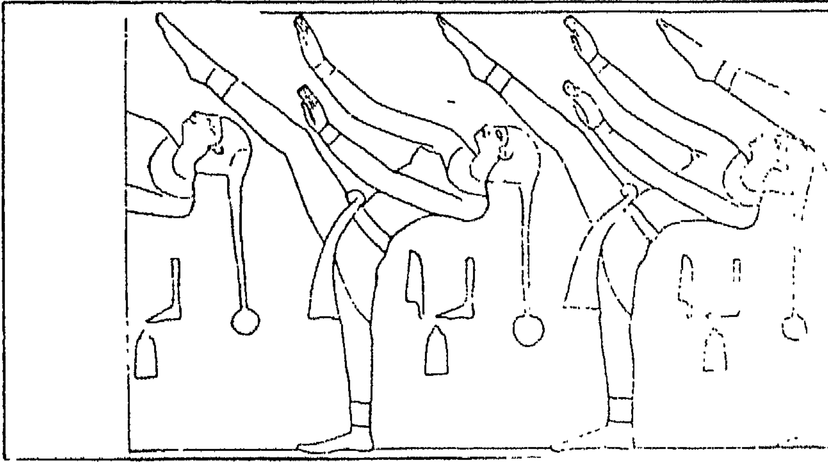
شكل (٣٨)

الرقص

مقبرة بسقارة – الأسرة (٥)

٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م

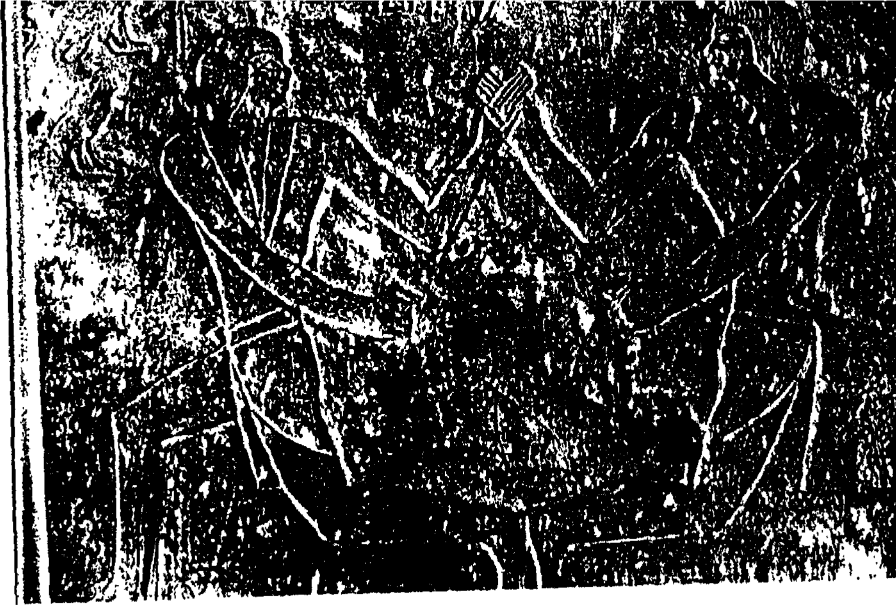




شكل (٣٩)

رقص توقيعي للسيدات مع تصفيق الأيدي – مقبرة محو – سقارة

الأسرة (٥) ٢٤٧٠ – ٢٣٢٠ ق.م، ٢٣٠٠ ق.م



شكل (٤٠)

رقص الرجال

مقبرة مري روكا بسقارة – الأسرة السادسة

٢٣٢٠ – ٢١٦٠ ق.م

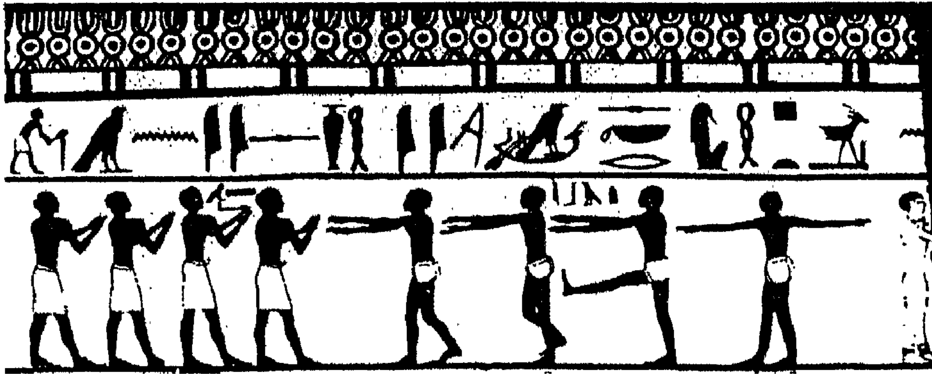


شكل (٤١)

رقص الرجال

مقبرة مري روكا بسقارة – الأسرة السادسة

٢٣٢٠ – ٢١٦٠ ق.م

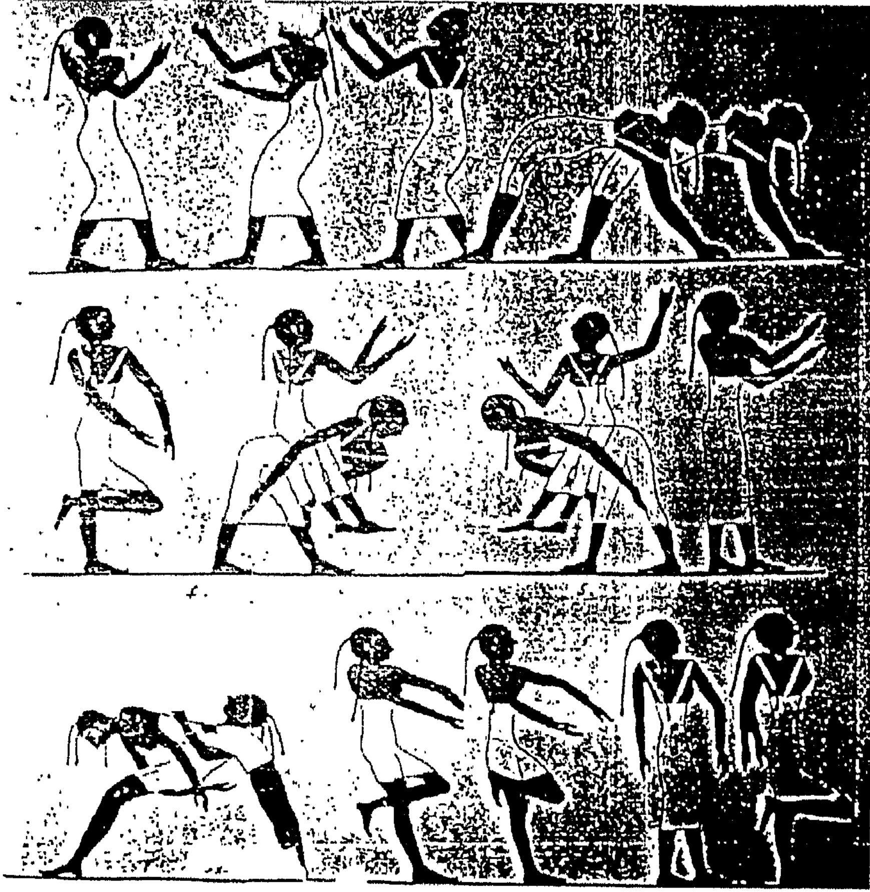


شكل (٤٢)

رقص توقيعي للرجال مع التصفيق بالأيدي

مقبرة الأمير باكت ببني حسن – الأسرة (١١)

٢٠٤٠ – ١٩٩١ ق.م

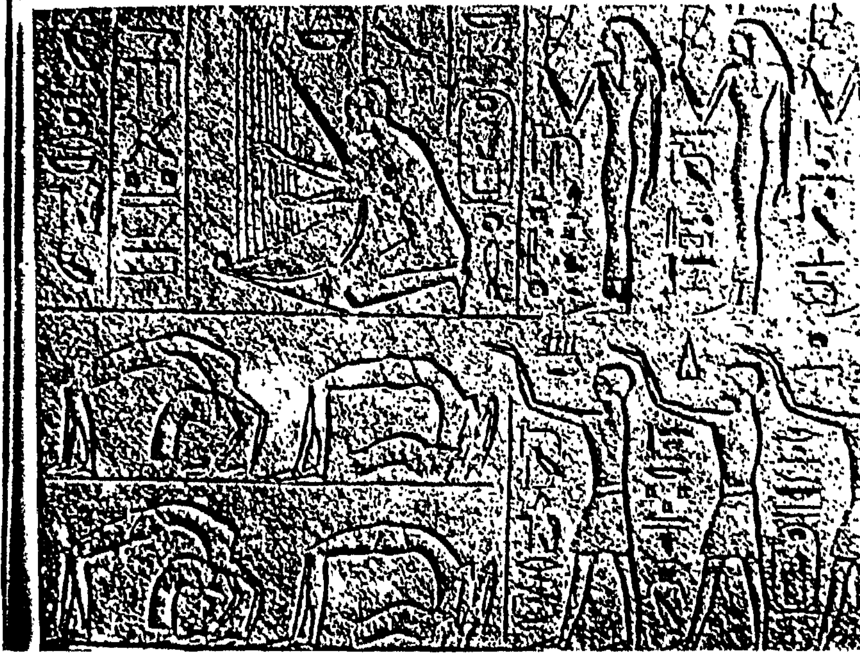


شكل (٤٣)

رقص توقيعي (سيدات)

مقبرة الأمير باكت ببني حسن – الأسرة (١١)

٢٠٤٠ – ١٩٩١ ق.م



شكل (٤٤)

الرقص التوقيعي على الموسيقي

معبد حتشبسوت – الكرنك – الأسرة (١٨)

١٥٥٤ – ١٣٠٦ ق.م، ١٤٨٠ ق.م



شكل (٤٥)

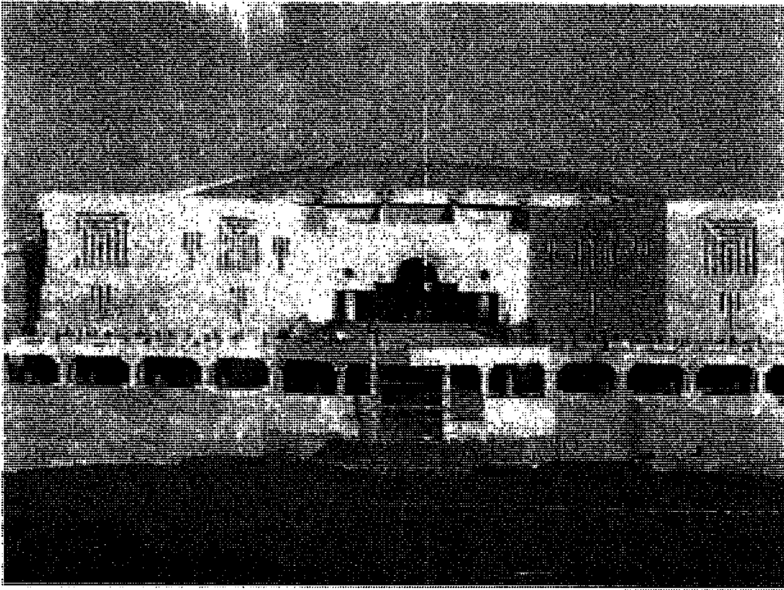
الرقص التوقيعي على الموسيقي

معبد حتشبسوت – الكرنك – الأسرة (١٨)

١٥٥٤ – ١٣٠٦ ق.م، ١٤٨٠ ق.م



شكل (٤٦)
مجمع الصالات القومية المغطاه من الطائرة – مدينة نصر
للمهندس مجد مسرة



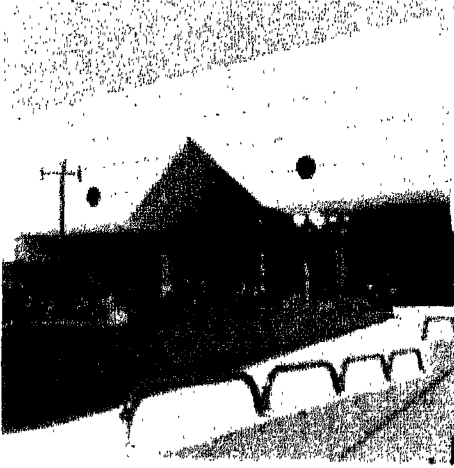
شكل (٤٧)
الصالة الرئيسية المغطاه

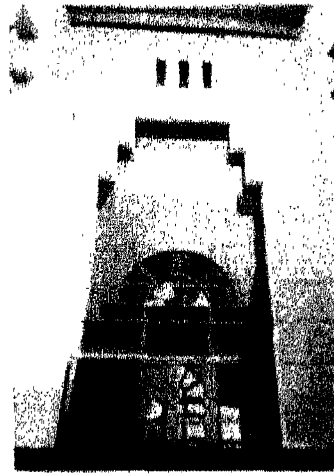
في حديث مع المهندس مجد مسرة قد أشار الى أن في تصميمه لهذه القاعة حاول الجمع بين عدة طرز فقد استخدم الروح الاسلامية في تصميم القاعة بالاضافة الي روح المصري القديم المعمارية التي نفذت في الممرات و المداخل ، أما الفتحات الموجودة بالمبنى فهي مأخوذة من الفن الشعبي و هو ما يؤخذ على المهندس مجد مسرة ألذي اتبع نظام العمارة التلقيطية ألذي ظهر في أوروبا بعد الثورة الصناعية





شكل (٤٨)
واجهة مبنى الخدمات

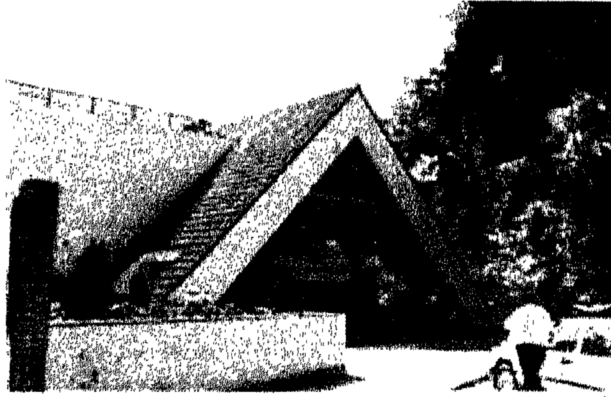






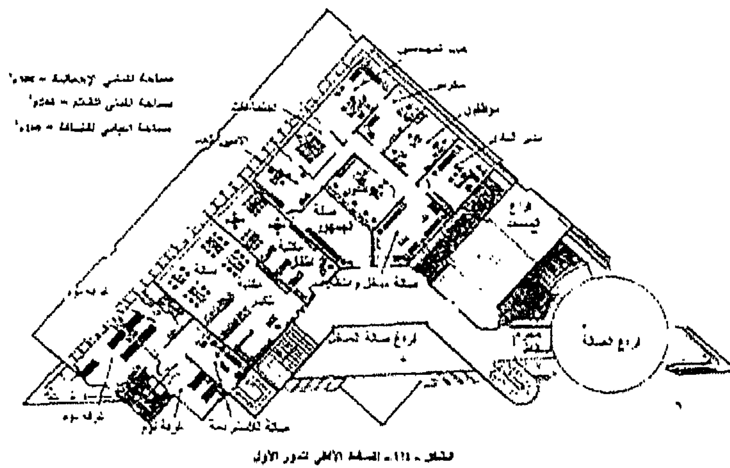


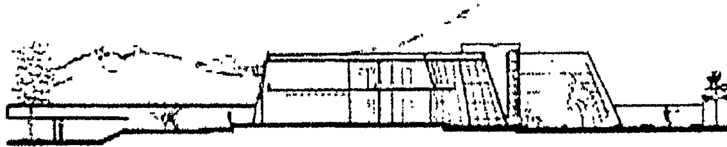
شكل (٤٩)
عدة لقطات من الصالة المغطاه



شكل (٥٠)
مجمع ملاعب الاسكواش – نادى الجزيرة الرياضي



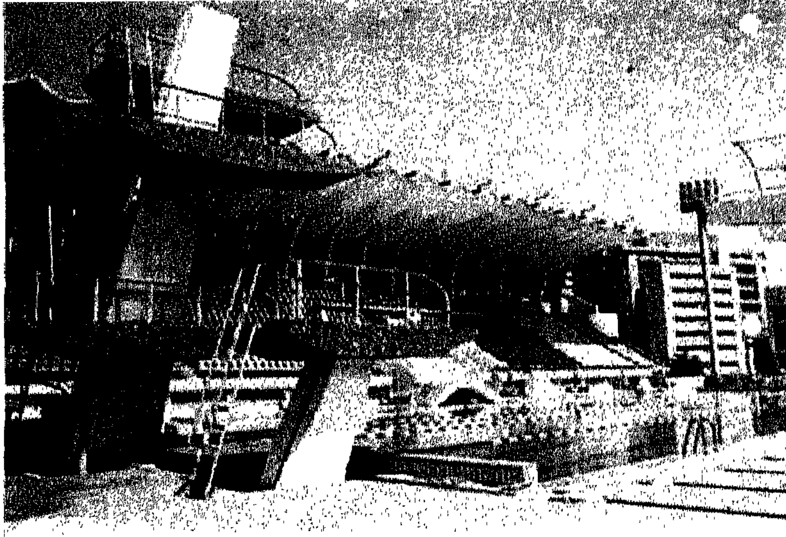




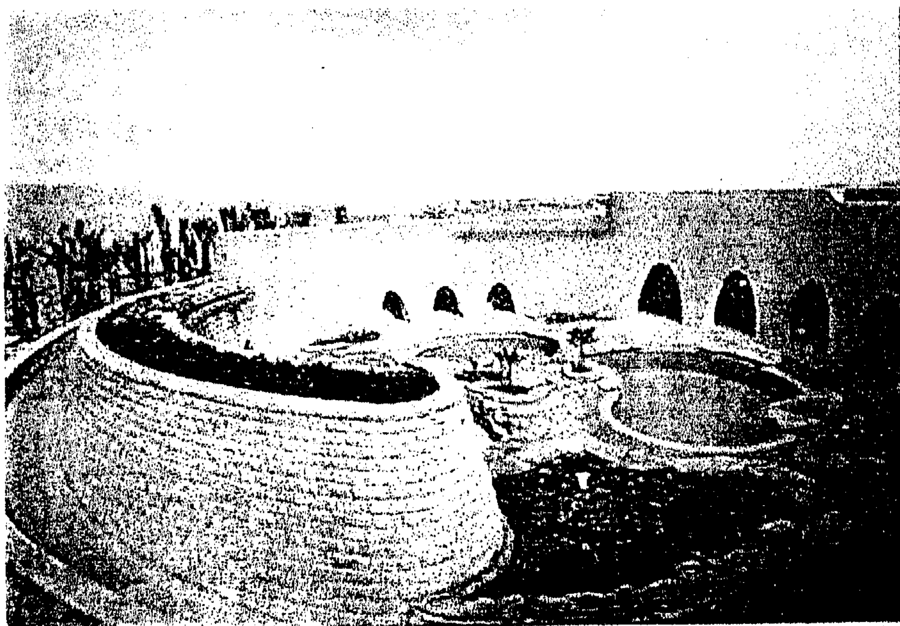
شكل (٥١)

الهيكل المعماري لمباني الأندية

وعند النظر إلى الواجهة نلاحظ أنها تحمل الطابع المصري القديم

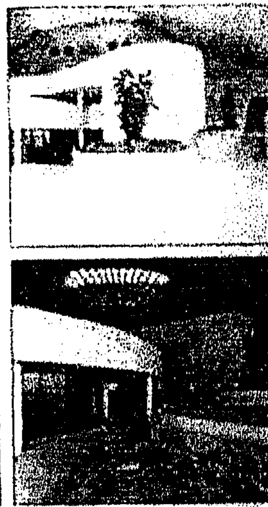


شكل (٥٢)
حمام سباحة كلية الشرطة
تصميم المكتب العربي للتصميمات و الانشاءات



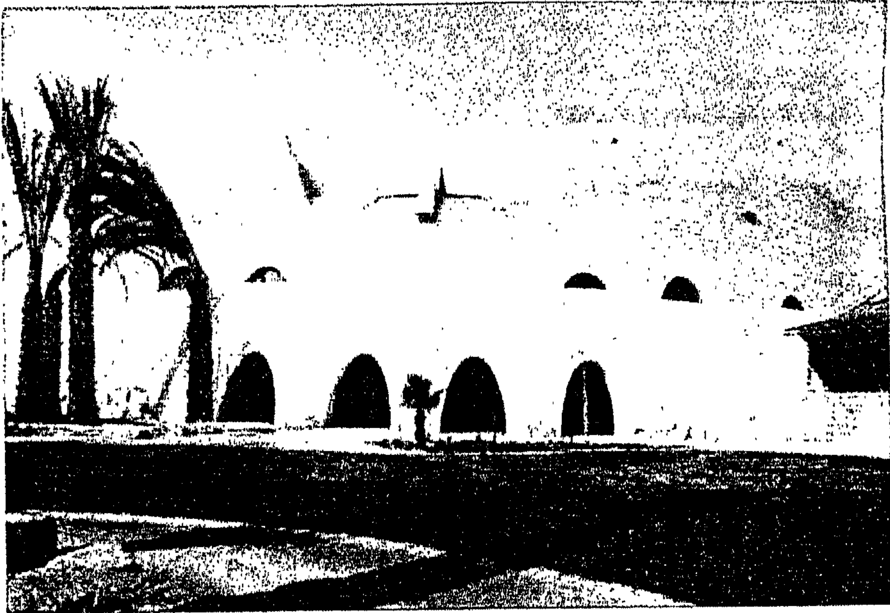
الشكل - ٤٤١ - حوض السباحة



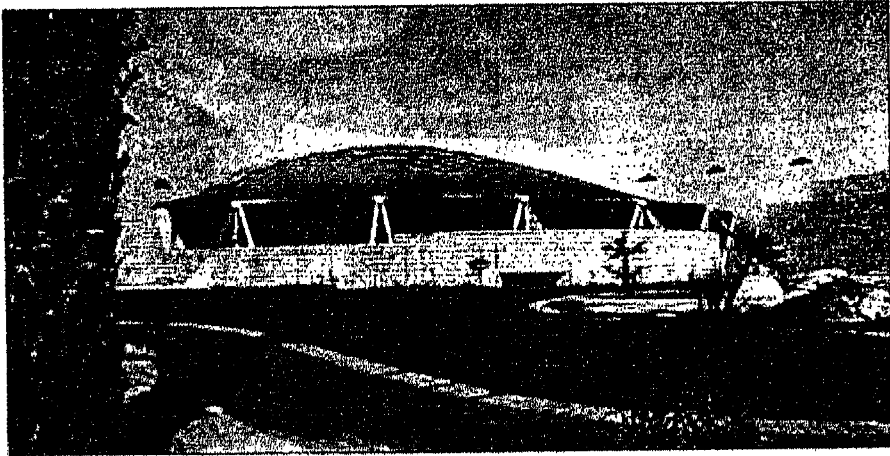


شكل (٥٣)

مناظر مختلفة للتصميم الداخلي للنادي الدبلوماسي

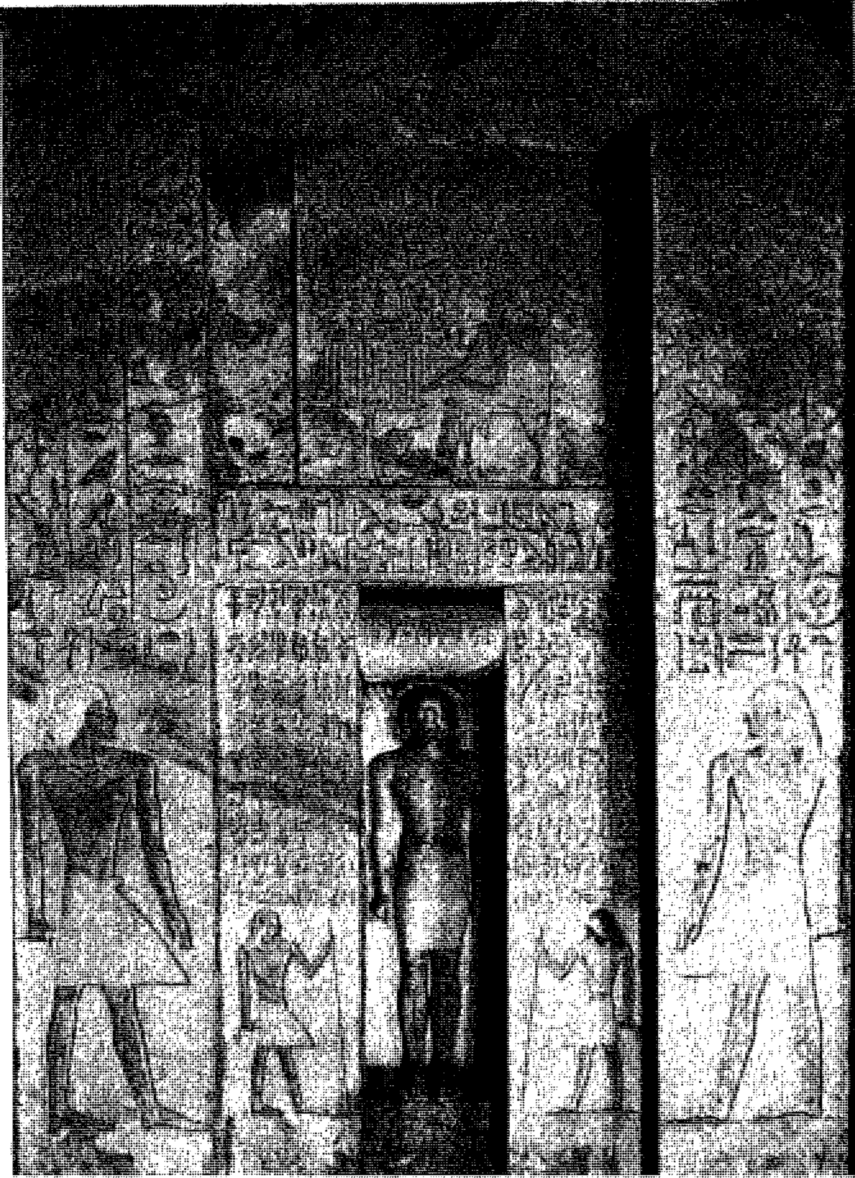


شكل - ٤٤٤ - جانب من النادي



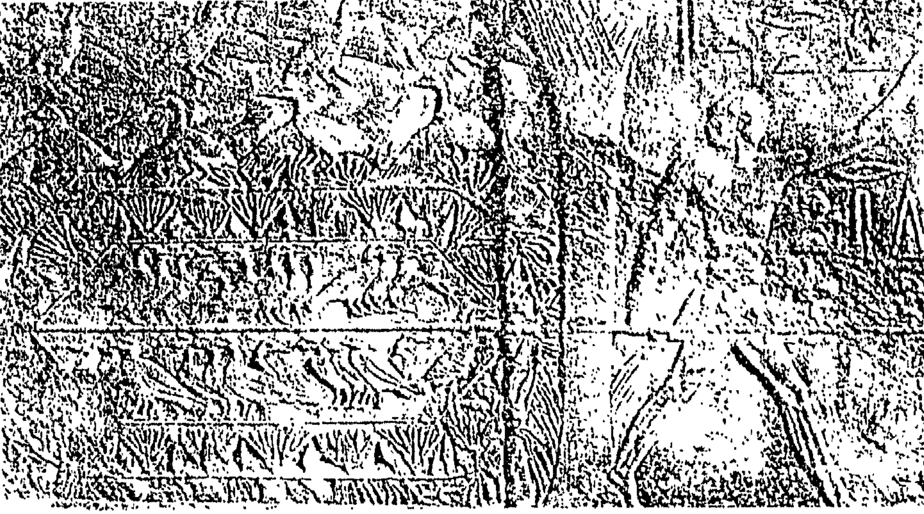
شكل (٥٤)

الحديقة الداخلية والجانبية من النادي الدبلوماسي



شكل (٥٥)

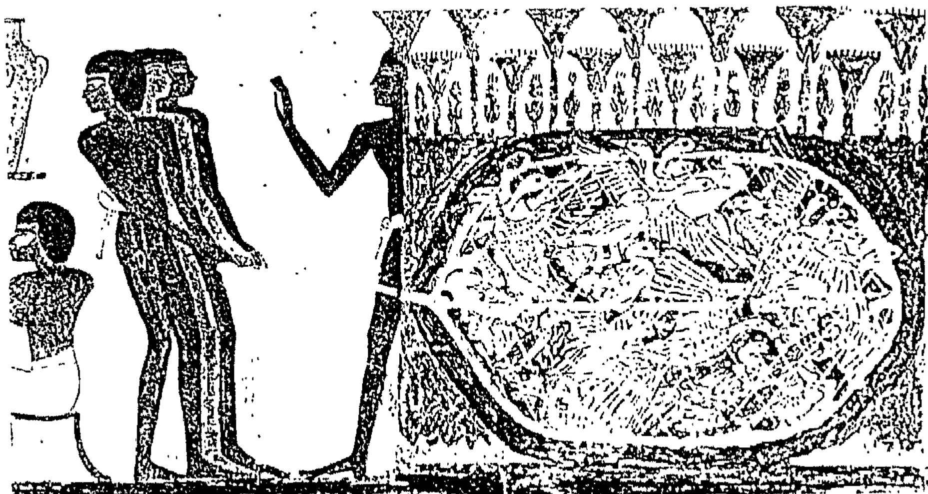
بابا وهمي من الحجر الجيري الملون تبين نقوشه كيف كان الفنان يعكس الصورة المتجهة الى اليمين نحو اليسار دون مبالاه بما يترتب على هذا من أوضاع لا تتفق مع الواقع . الأسرة (٦) – مقبرة اتيتي - سقارة



شكل (٥٦)

لوحة لصيد الطيور بسقارة مصطبة "كاجمني" في أواخر الدولة القديمة

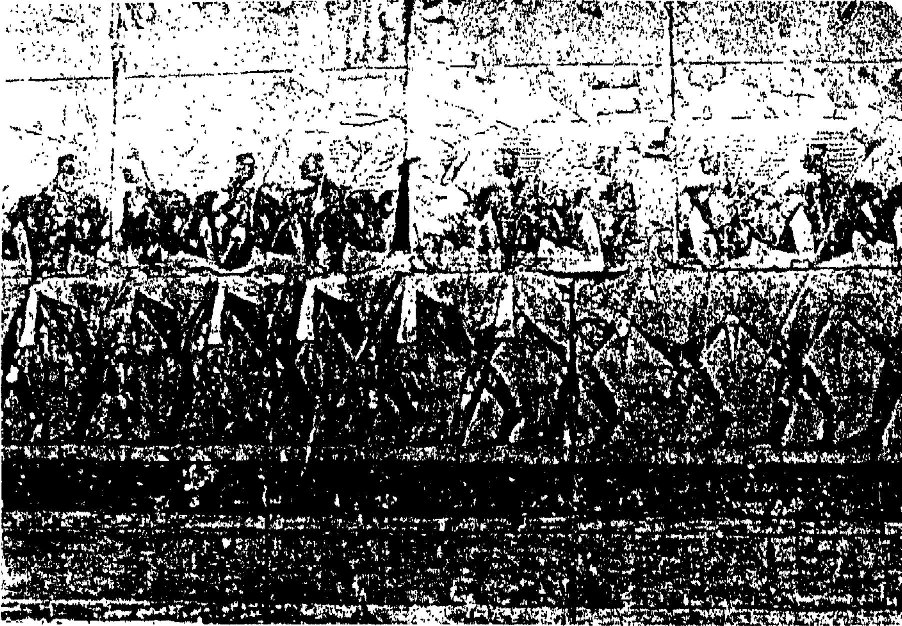
٢٣٥ ق.م تقريباً



شكل (٥٧)

لوحة لصيد الطيور في مقبرة بطيبة – الدولة الحديثة ١٤٠٠ ق.م تقريباً

ومن الملاحظ عند النظر إلى هذه اللوحةواللوحة السابقة شكل (٥٦) رغم الفرق الزمني بينهما الذي يقرب إلى عشرة قرون إلا أن هناك علاقة وطيدة في الشكل بينهما



شكل (٥٨)

لوحة لمجموعة من المحاربين يتضح فيهم التكرار مع التنوع الكبير فنجد الوجه يتكرر ولكن كل مرة بملامح مغيرة رغم رسم العين في كل مرة بشكل تقريباً ثابت وكذلك يتأكد في ترديده للأرجل، وكذلك بالنسبة للملابس



شكل (٥٩)

تفصيلة من اللوح السابقة

يتضح فيها التنوع في ترديدالأرجل



شكل (٦٠)

لوحة "العمل فى الحقل" للفنان حامد ندى . و يتضح هنا تأثير الفنان بالفن المصرى القديم فى التسطيح و تقسيم اللوحة الي صفوف و كذلك الوضع الجانبي التي تميزت بها عناصره ، كما تبدو في اللوحة سهولة و سهولة و بساطة التكوين التي تميز بها المصري القديم و لتصميمه للصف الأول في حجم أكبر تأثرا كبير بالمصري القديم في أعطائه تميزا كشخص ذو مكانة و أهمية أكبر.



شكل (٦١)

للفنان صلاح طاهر باسم "العشيرة"

يتضح تأثير الفنان بالفن المصري القديم في التسطيح وتقسيم اللوحة إلى أجزاء معبر عنها في صفوف مع التنوع في أحجام العناصر

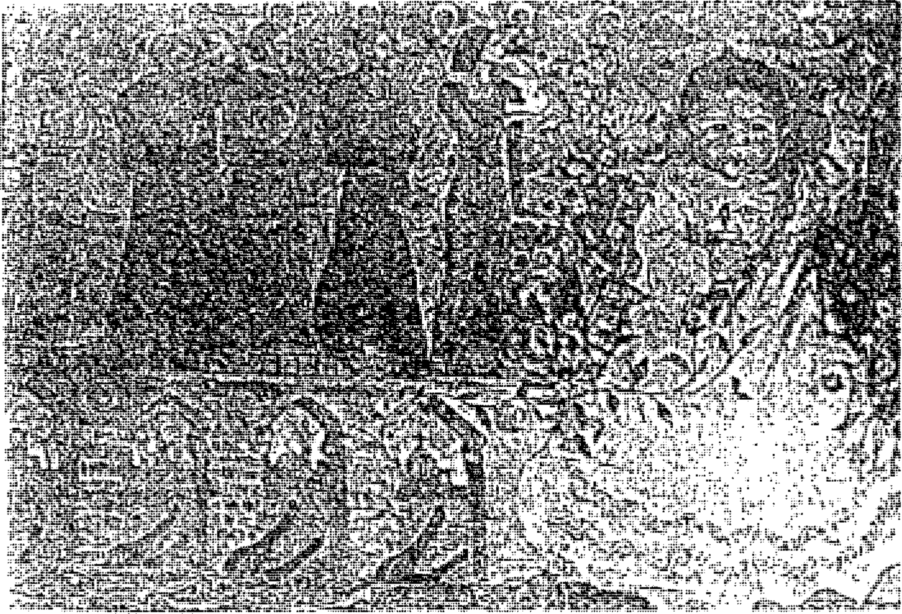


شكل (٦٢)
للفنان راغب عياد
باسم الزراعة
ويتضح هنا تأثره
بالفن المصري القديم
في تقسيم اللوحة إلى
صفوف متتالية وتميز
عناصره بالتسطيح
والروح الفرعونية



شكل (٦٣)

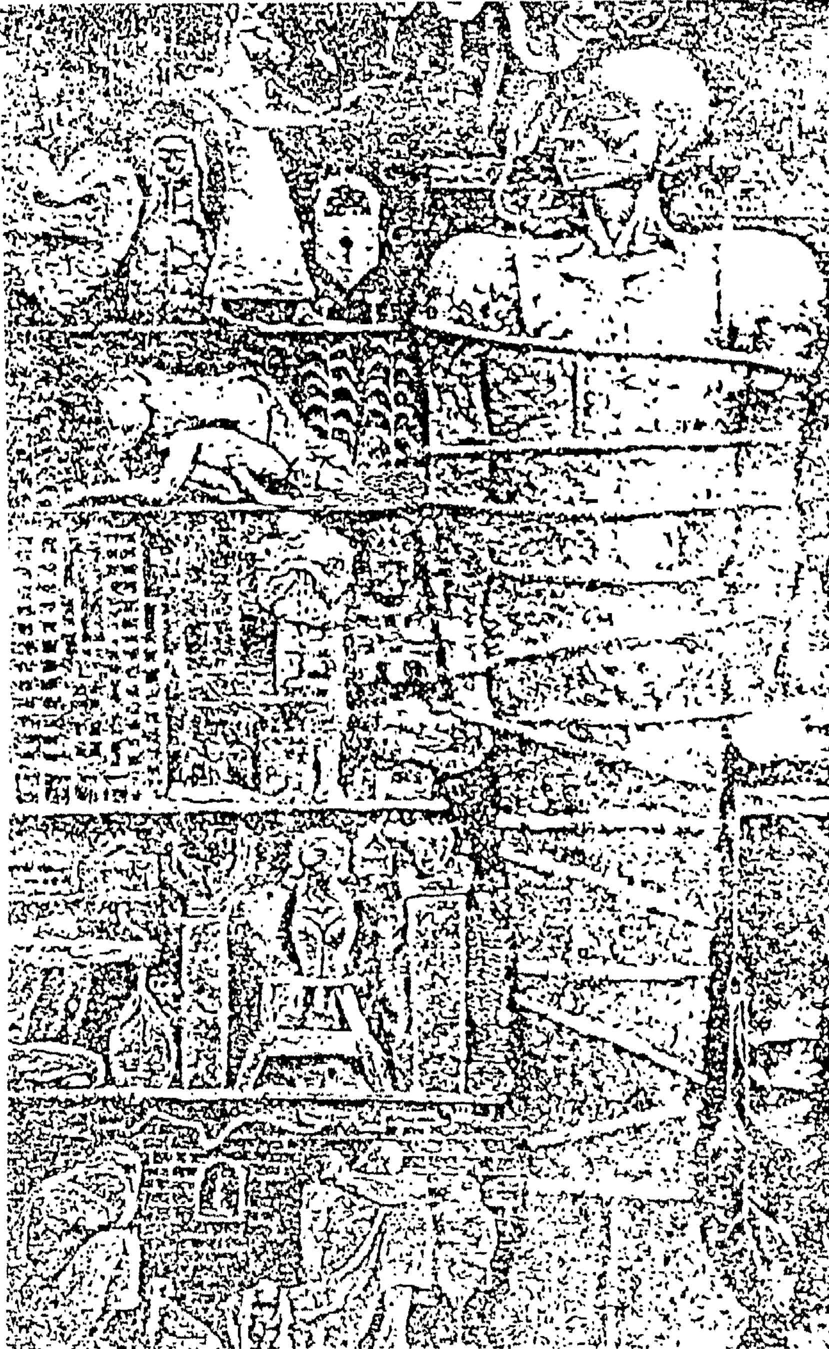
الفنان سيد عبد الرسول باسم تكوين قد تأثر هنا بالفن المصري القديم في التصفيف مع السهولة وبساطة التكوين، وقد عبر عنها في شكل من التسطح



شكل (٦٤)

الفنان جمال السجيني باسم ميلاد مادو

يتضح تأثير الفنان بالفن المصري القديم في تقسيم اللوحة إلى أجزاء وصفوف، وقد وضع الطفل وهو موضوع اللوحة في حجم أكبر تأثراً بالفن المصري القديم في وضع الإله أو ذى المكانة الخاصة في حجم أكبر



شكل (٦٥) للفنان جمال السجيني باسم الحرية

وهنا قد قسم الفنان اللوحة إلى صفوف وضع فيها عناصره في شكل مسطح، ولكنه وضع شخص في جانب اللوحة في حجم كبير تأثراً بالفن المصري في وضع الإله وذي المكانة الكبيرة

ويتأكد كذلك البساطة والوضح في هذا التكون المستمد من روح المصري

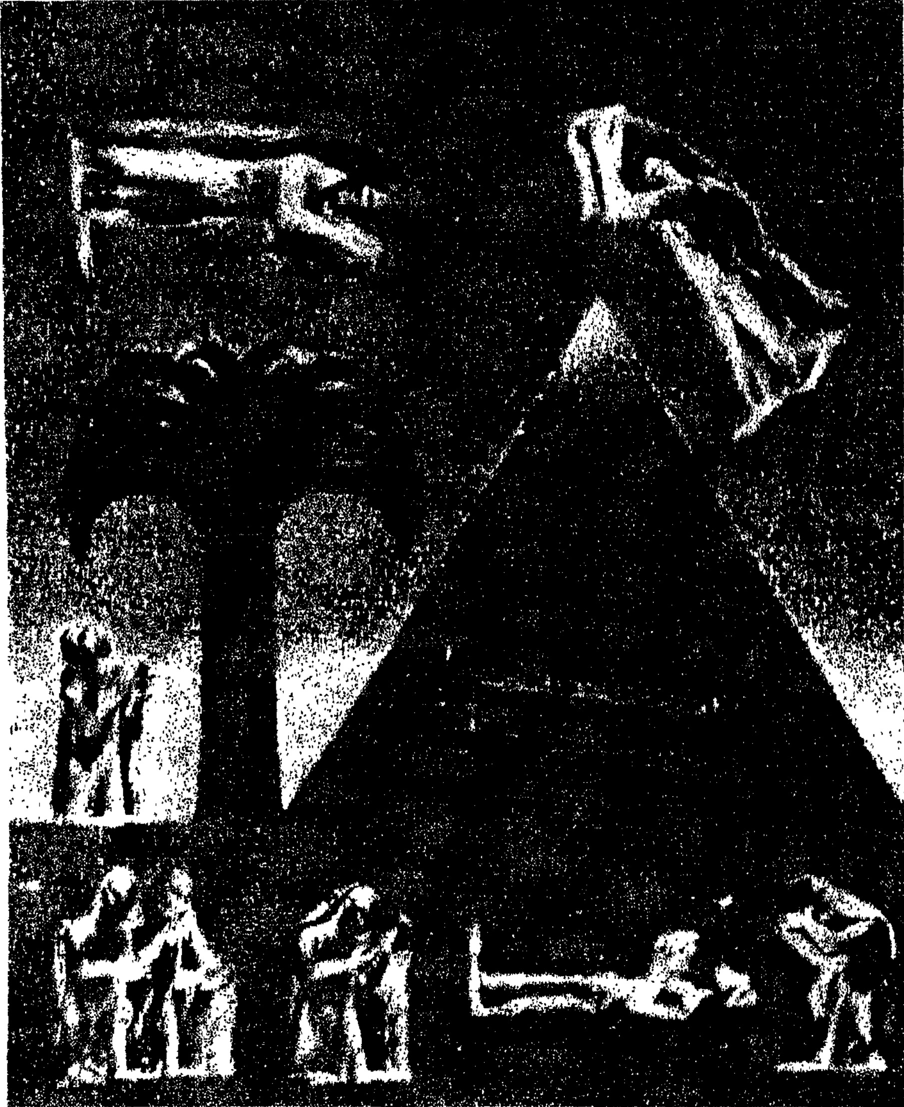


شكل (٦٦)

لوحة للفنان بول جوجان باسم السوق

وضع الفنان عناصر اللوحة في وضع تصفيفي وتسطيحي

مستمدة من روح المصري القديم

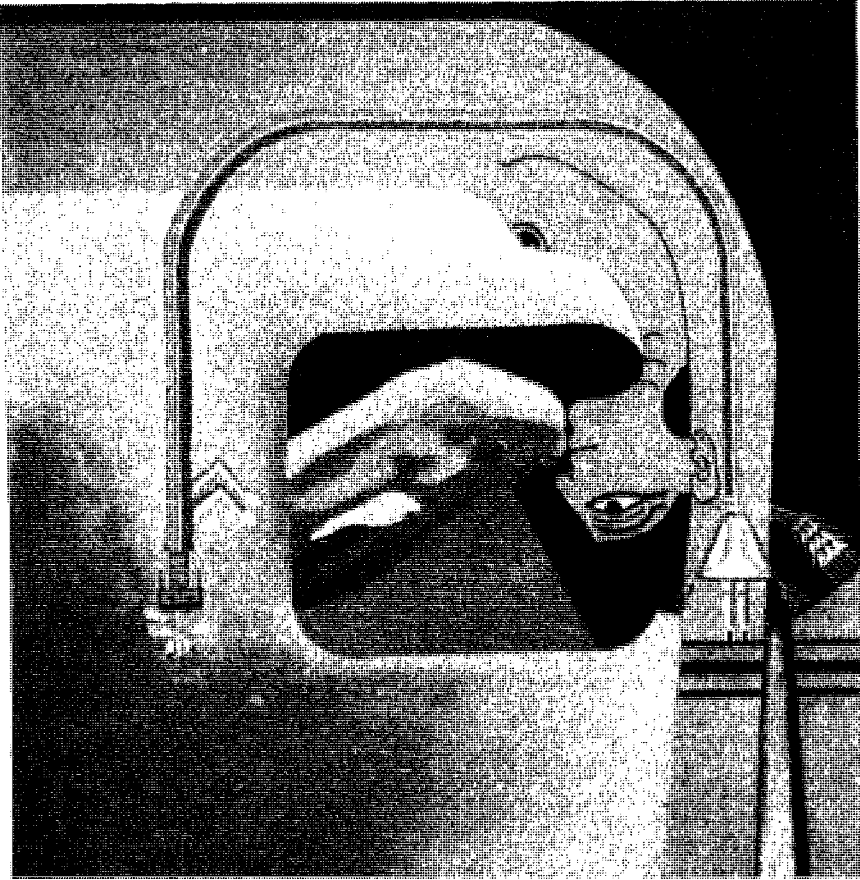


شكل (٦٧)

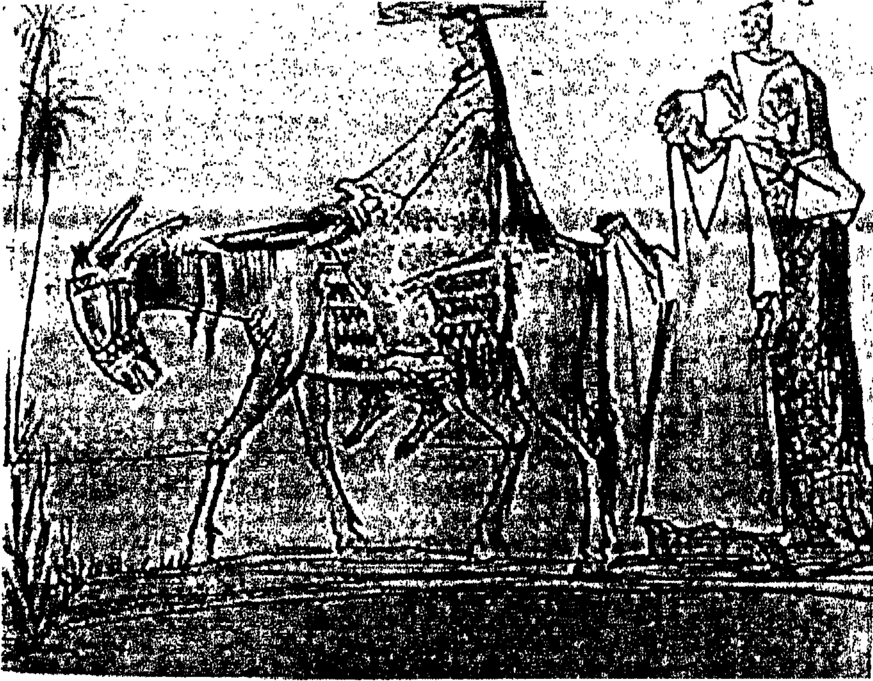
لوحة للفنان صبري منصور

تأثر الفن هنا ليس باستخدام عنصر الهرم فقط في التصفيف الموجود

في أسفل اللوحة وكذلك التسطيح وسهولة التكون



شكل (٦٨)
لوحة للفنان ليليان أرنوك باسم هيروغليفية و هنا نرى الروح المصرية القديمة فى التسطيح و التكوين

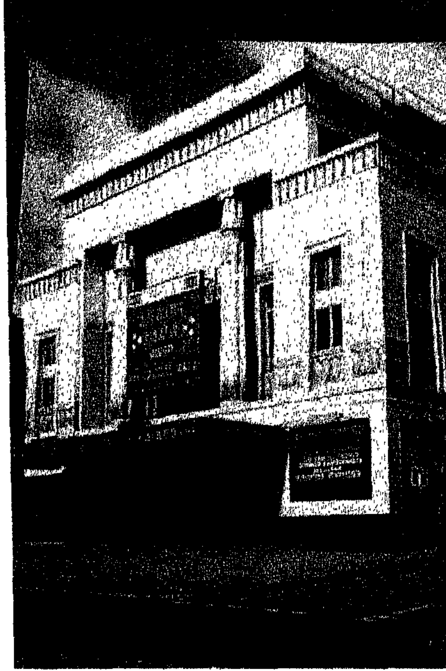


شكل (٦٩)

(الاتجاه إلى السوق)

لوحة الفنان راغب عياد

تحمل الفكر والروح المصرية القديمة في التكوين التصميمي وفي الوضعة الجانبية للأشخاص والتسطيح في التلوين، وعدم التقيد بالمنظور



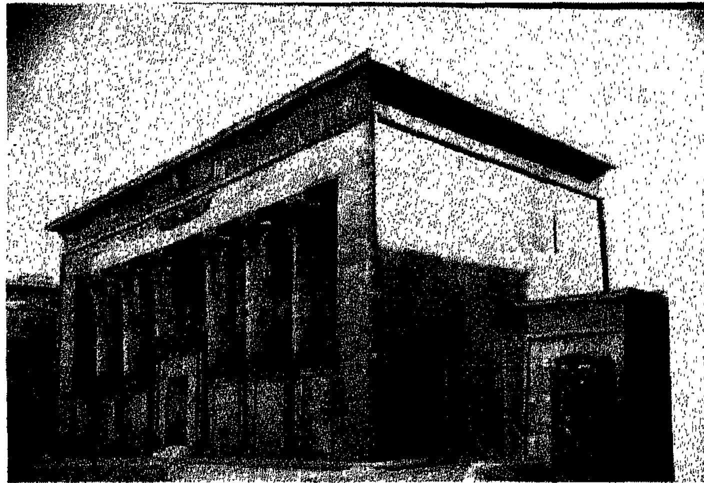
شكل (٧٠)
لأحدى الواجهات
الأندية الاجتماعية
التي تتحلي بالروح
المصرية القديمة



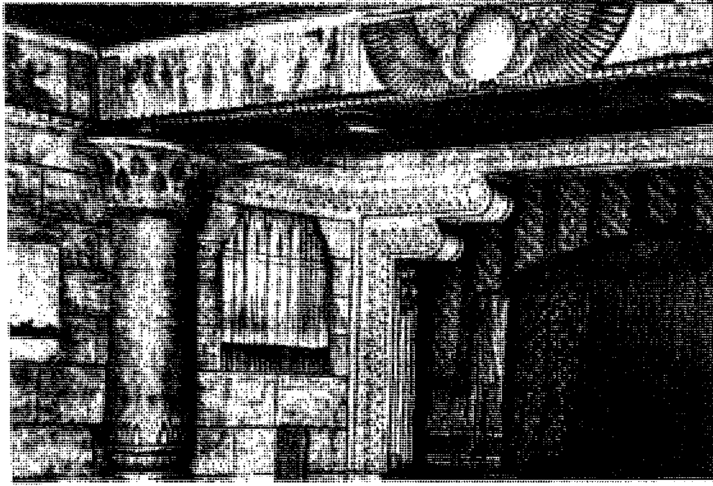
شكل (٧١)
واجهة خارجية تطبعت بالطابع المصري القديم
مستخدماً في ذلك عدة خامات مثل الحديد
والخش والطوب بالإضافة ى القطع النحتية



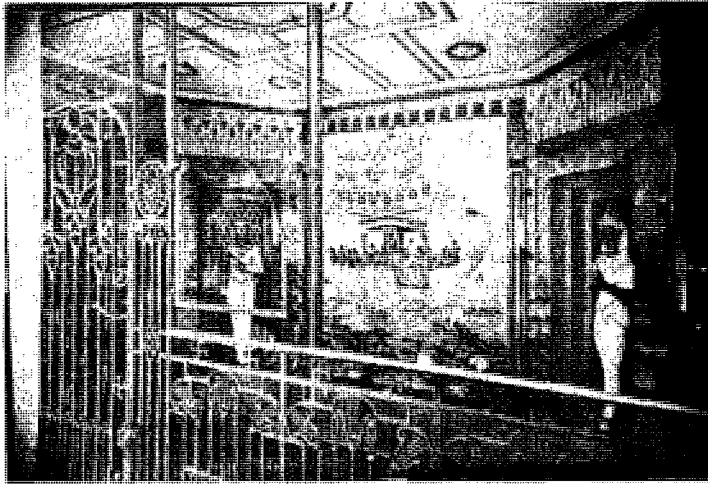
شكل (٧٢)
منظر داخلي لإحدى
القاعات مستغلاً فيها روح
التصميم المصري القديم



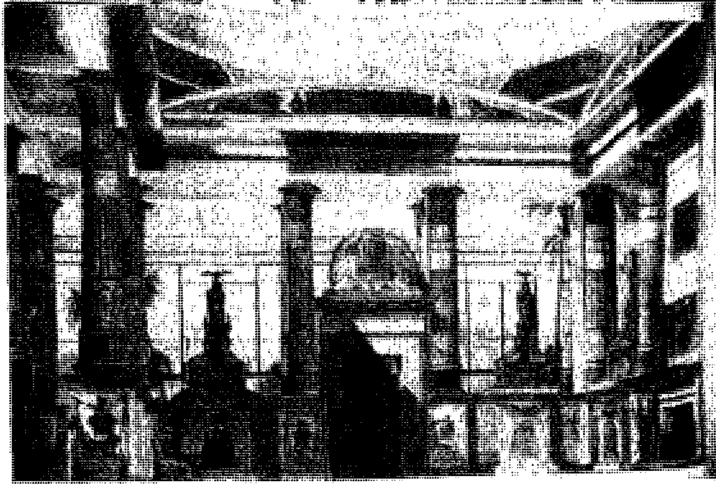
شكل (٧٣)
يبدو التأثر بالفن المصري واضح ولكن كان يفضل لو
تعايشت المفردات الصغيرة مثل البوابة ومكان التلفون بالفن
المصري القديم أيضاً من حيث التصميم واللون



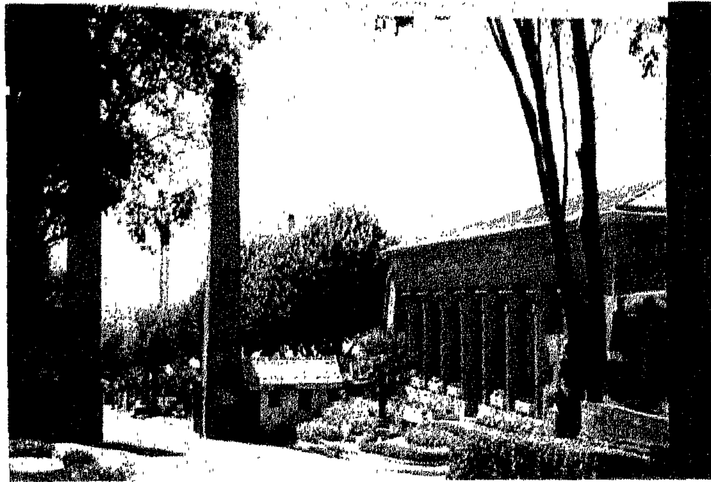
شكل (٧٤)
أحدى المسارح التي يتضح فيها التأثر بالفن
المصري القديم حيث تتسم بالبساطة والوضح
باستخدام الزخارف المصرية القدمة



شكل (٧٥)
تصميم حديدي لسور باستخدام زهور اللوتس وقد
حاول ترديدها في اللوحات المرسومة في الخلفية
متأثراً بالطاع المصري القديم



شكل (٧٦)
في هذا المكان استخدمت التكنولوجيا الحديثة من
واجهات زجاجية متكاملة مع اعناصر والروح
المصرية القديمة



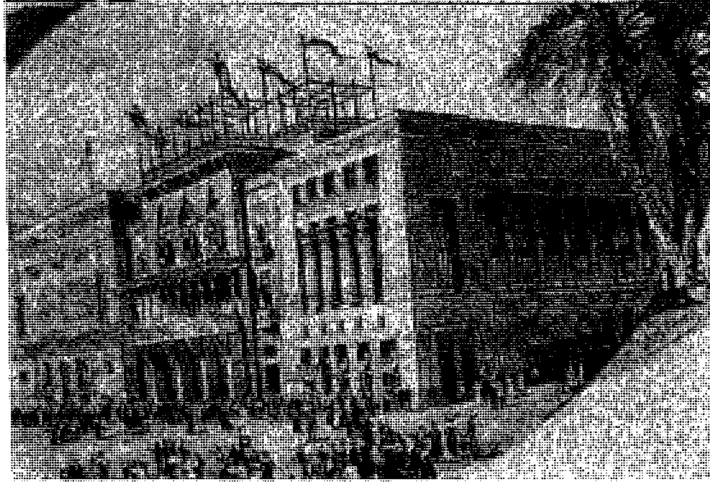
شكل (٧٧)
واجهة خارجية تظهر فيها روح المصري القديم ولكن
يقترح الباحث أن يأخذ مكان الأمن نفس الروح
المصري لتتكامل جميع عناصر المكان



شكل (٧٨)
مدخل يتسم بالروح المصرية القديمة



شكل (٧٩)
أحدى المباني بحديقة حيوان
على الطراز المصري القديم
ويقترح الباحث أنا يأخذ
تصميم الأرضية والسور
يأخذ نفس الطابع



شكل (٨٠)
استمد امصمم المعماري روح الفن المصري لتصميم
الواجهات الخارجية لهذا المبني



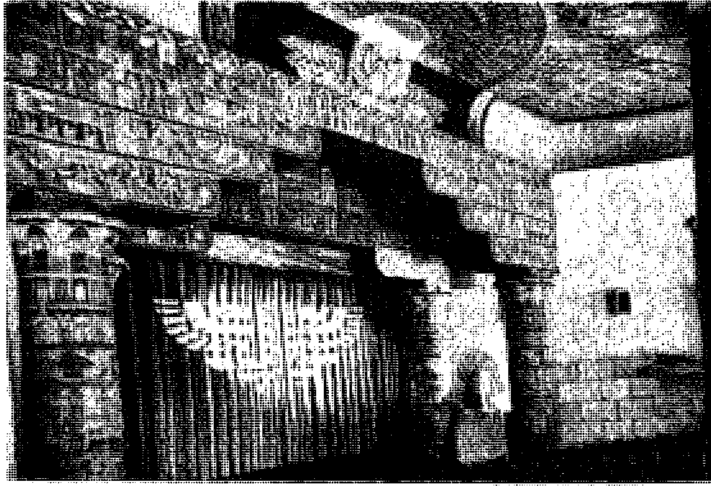
شكل (٨١)
مدخل مصمم على الطراز المصري ويقترح الباحث
تصميم الباب الزجاجي على نفس الطراز حتى يتكامل
جميع العناصر المعمارية



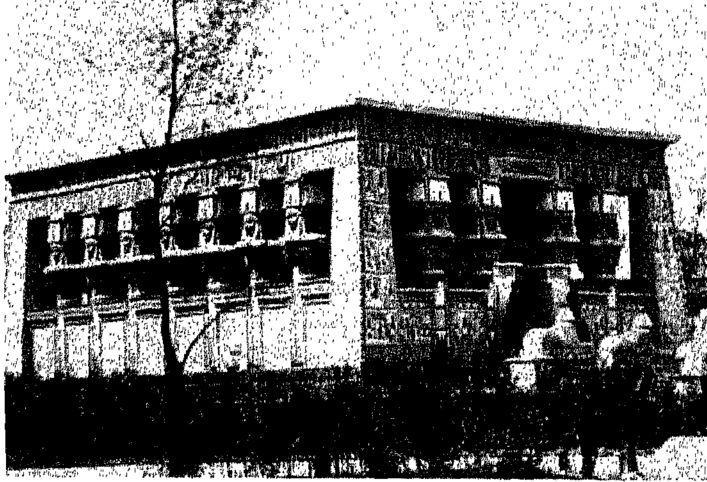
شكل (٨٢)
إحدى الأماكن بحديقة الحيوان المصممة على الطابع المصري القديم وقد شمل هذا الطابع احوائط والأعمدة وأحواض الزرع حتى أن السطح أخذ فكر المصري القديم في إنارة الأمكان بفتحة السقف



شكل (٨٣)
واجهة مصممة على الطراز المصري القديم



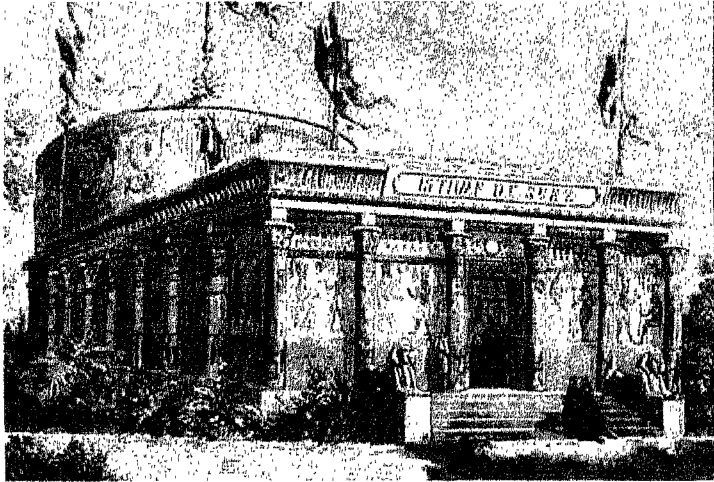
شكل (٨٤)
استطاع المصمم المزخرف الربط بين جميع عناصر هذا المسرح
عن طريق استخدام الطراز المصري الذي شمل تصميم الحوائط
والأعمدة وستارة المسرح كذلك السقف



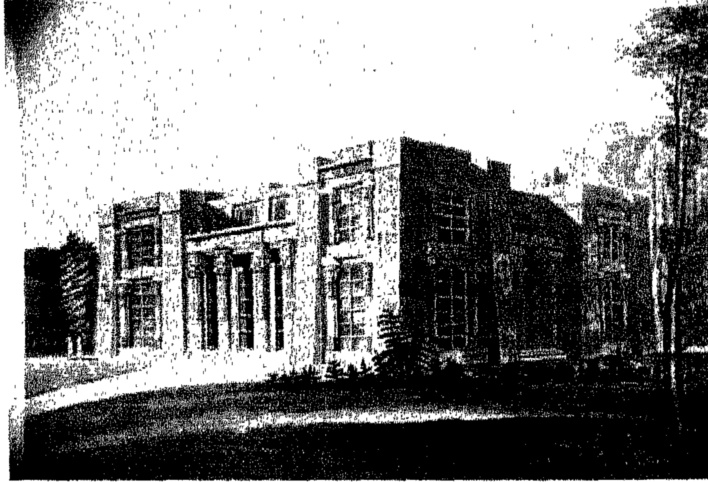
شكل (٨٥)
مبني صمم على الطراز المصري القديم



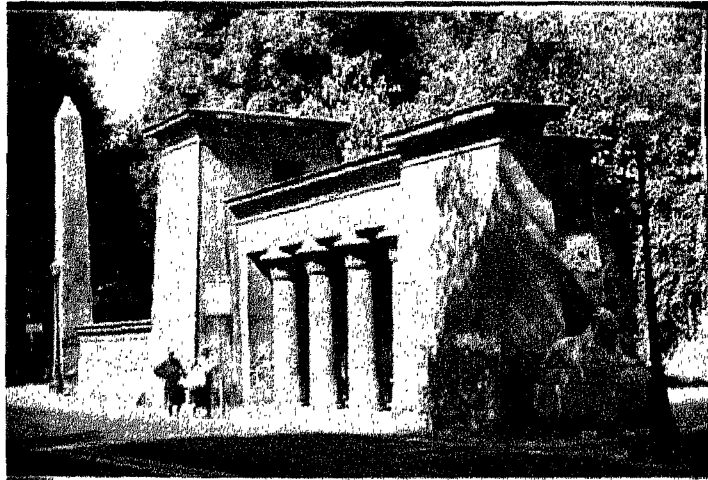
شكل (٨٦)
واجهة خارجية لمبني تحمل الروح المصرية القديمة



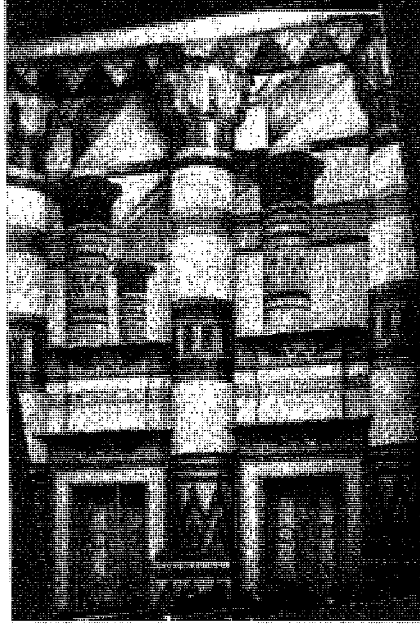
شكل (٨٧)
واجهة خارجية لمبني تحمل الروح المصرية القديمة



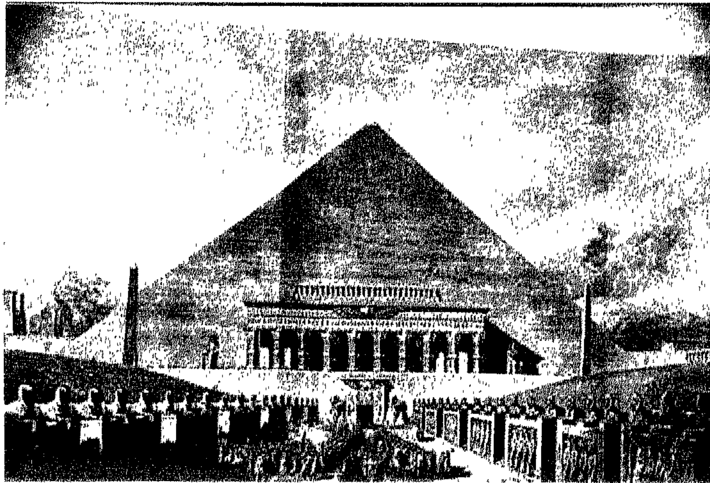
شكل (٨٨)
واجهة خارجية لمبني تحمل الروح المصرية القديمة
ويقترح الباحث تصميم البيئة الخارجية لهذا المبني بشكل يتوافق
ويتضامن معه



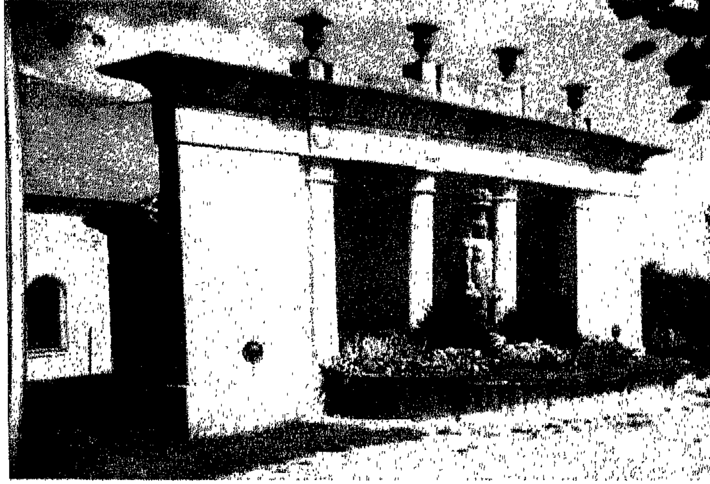
شكل (٨٩)
مدخل يحمل بساطة الطابع المصري القديم



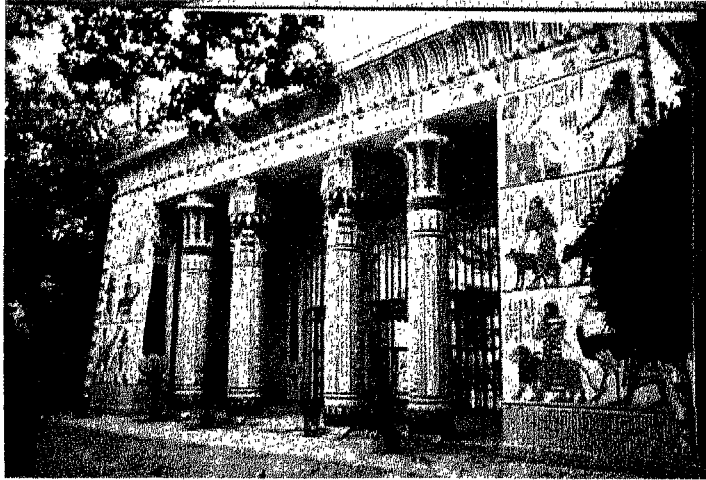
شكل (٩٠)
الفكر المصري القديم منفذ في المسرح من حيث الأعمدة والزخارف وقد استخدم الترديد للأعمدة بالرسم استمرارا لهذا الفكر



شكل (٩١)
روح وفكر المصري القديم تتجلى في هذا المبني مع الحل المقترح للبيئة الخارجية للمدخل



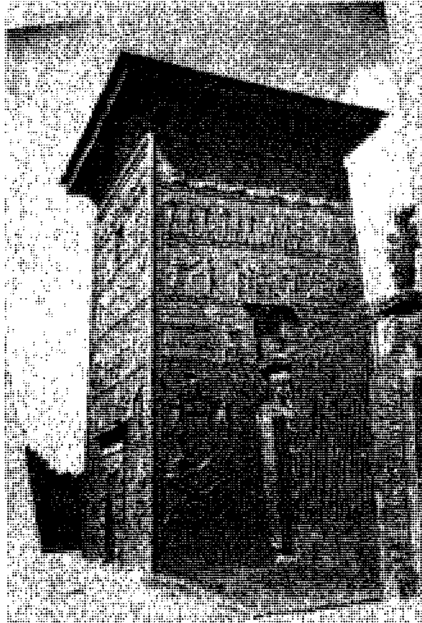
شكل (٩٢)
واجهة خارجية تحمل الطابع المصري القديم
ويقترح الباحث امتداد التصميم إلى المبني
الآخر من حيث الشكل واللون حتى تتكامل
عناصر الرؤية



شكل (٩٣)
مدخل حديقة حيوان مصمم على الطابع
المصري القديم



شكل (٩٤)
صمت الواجهة
الخارجية على
الطراز
المصري القديم



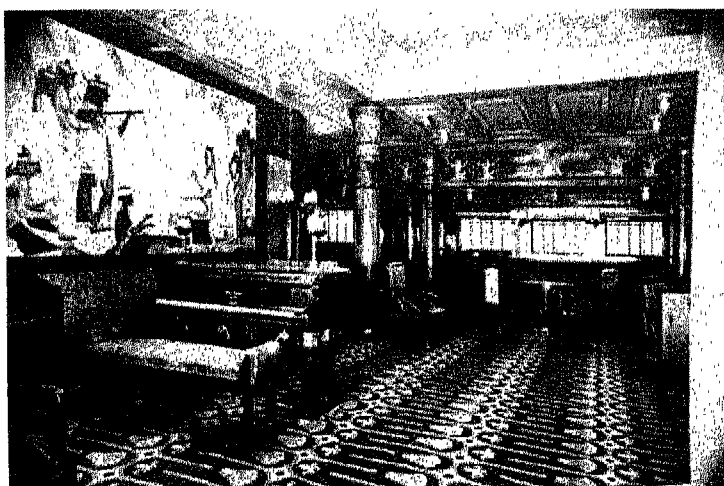
شكل (٩٥)
مدخل مصمم على
الطراز المصري
القديم وقد قام المصمم
بتقسيم المبني إلى
صفوف تم شغلها
بعناصر مصرية قديمة



شكل (٩٦)
مدخل يحمل روح الطابع
المصري القديم



شكل (٩٧)
مبني يحمل الروح
المصري القديم



شكل (٩٨)
مطعم مصمم على الروح المصرية القديمة
حيث تكاملت كل من الأرضية والحوائط
والأعمدة والأسقف وكذلك قطع الأثاث



شكل (٩٩)
مدخل مستوحى من الفكر المصري القديم

الجزء الثالث

أسس التصميم الجداري

الفصل الأول

فن التصوير

٣/١/١ فن التصوير

٣/١/٢ عناصر التصميم في فن التصوير

- النقطة والخط
- المساحات
- الكتلة والفراغ
- الإيقاع
- الألوان
- الملمس
- الحركة فى التصميم

الفصل الأول

١/١/٣ فن التصوير:

"يعرف فن التصوير على بأنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستو، ويعرف على بأنه فن تمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية، وكذلك يعرف باعتباره الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقاً لإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، ويعرف كذلك بأنه من التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة وبواسطة لغة بصرية ثنائية البعد"(١).

ولم يكن الفن حراً في الماضي، حيث تحكمت عدة أشياء في شكله، ومهنته، وموضوعاته، مثل التقاليد الخاصة بالقبائل والديانات والطقوس القديمة، وكذلك الطوائف الاجتماعية وفئات التجار والصناع في القرون الوسطي، وأيضاً القصور الملكية والاتجاهات الدينية والسياسية، ومن ثم حددت وظيفة الفن بحيث يتم تكليف المصورين للقيام بهذه المهام باعتبارهم حرفيين ماهرين أكثر من كونهم فنانين مبدعين.

أما عصر النهضة فكان حركة ثقافية فكرية جددت الآداب والفنون، ومن بين المكونات الأساسية التي انعكست في فنون عصر النهضة: بعث الشكل الكلاسيكي الذي طوره الإغريق والرومان قديماً، وكذلك تجديد الحيوية والروح في الفن، ومن خلال ذلك، تم التأكيد على الخصائص الإنسانية الفردية للبشر.

أما بالنسبة للعصور الحديثة في تاريخ الفنون، فإنه يشتمل على القرنين التاسع عشر والعشرين تقريباً، وقد تحول فيها الفن إلى تذوق الفن من أجل الفن، وأصبحت الفنون تعبر عن اهتمامات الفنانين، ولم تعد الفنون مرتبطة بالكنيسة أو الدولة أو أي مؤسسة سياسية، وقد أدى ذلك إلى ظهور حركات فنية عديدة

---

(١) عبد الحميد، ش.: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة علام المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٠٩، ١٩٨٧، مواضع متفرقه.

ومختلفة في فترة قصيرة مثل: الواقعية Realism (١٨٤٠)، والانطباعية أو التأثيرية Impressionism (١٨٦٠)، والرمزية Symbolism (١٨٨٠)، والتكعيبية Cubism (١٩٠٧)، والتعبيرية Expressionism (١٩٠٨)، والمستقبلية Futurism (١٩٠٨)، والتشكيلية الجديدة New Plasticism (١٩١٦)، والدادية Dadaism، والوجودية (١٩٤٠) وغيرها. وقد ساهمت كل هذه الحركات وما جاء بعدها في تأكيد مفاهيم الفن من أجل الفن.

٢/١/٣ عناصر التصميم في فن التصوير:

" التصميم في اللوحة هو الصيغة البصرية لها، أو هو التنظيم الخاص لخطوطها وأشكالها وألوانها وغير ذلك من المكونات في نمط تعبيري خاص، إنه ذلك التنظيم الشكلي الذي يعطي للوحة اكتمالها وحضورها الخاص، والضوء، وهو الذي يشكل قوي خاصة بالتآلف والتوتر في اللوحة حتى عندما تحكى هذه اللوحة قصة رمزية غامضة" (١).

عناصر التصميم الأساسية في فن التصوير هي التي تعطى له قوى حركية كامنة وهي تتمثل في:

١- النقطة والخط.
٢- المساحات.
٣- الكتلة والفراغ.
٤- الإيقاع.
٥- الألوان.
٦- الملمس.
٧- الحركة في التصميم.

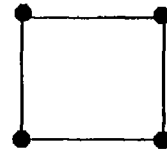
(١) عبد الحميد، ش.: التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٦٧، ٢٠٠١، ص٢٥١.

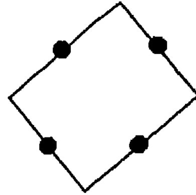
١- النقطة والخط:

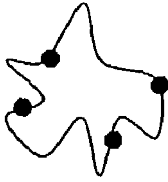
النقطة هي أول علامة بين ريشة الفنان والقماشة التي يرسم عليها، أول صلة حميمة واثقة أو مترددة بين الفنان والوسيط الذي يبدع من خلاله [١].

والنقطة هي أبسط العناصر التي يمكن أن تدخل في أي تكوين، وهي أينما كانت لا تعبر إلا عن مجرد تحديد مكاني، ورغم ذلك فهي قد تثير في الرائي إحساساً لا يقتصر على المكان الذي حددته النقطة بل يمتد إلى ما يجاورها من فراغ[٢].

فإذا تجاورت نقطتان، فإن في ذلك تحديداً لبعد بينهما وتحديداً لاتجاه معين هو ذلك الذي يقرره الخط الوهمي الواصل بينهما، ويرجع ذلك إلى القوى الحركية الكامنة في هذه النقط، مع التوتر الذي تثيره في نفس الرائي فيجعله ينساق إلى ميل لاشعوري للوصل بينهما. (وهذا الشعور هو الذي يعرف باسم الميل إلى الاستمرارية Continuance أو الإكمال، مع العلم بأن الإدراك البصري Usual Perception يميل إلى الشكل الأبسط كما يبدوا في (أ) وليس من المتوقع أن تدرك العين الشكل الغريب مثل (ب).







(أ) (ب)

وإذا كانت النقاط متجمعة أو متناثرة فإنها -بحكم طاقتها الكامنة- كفيلة بإثارة أحاسيس حركية، لا تشغل المكان الذي تحدده فقط، بل تتعداه إلى ما يجاورها، وتتزايد هذه المشاعر وتنمو أحاسيس جديدة في صراع إذا اختلف

(١) عبد الحميد، ش.: التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٦٧، ٢٠٠١، ص٢٥٢.

(٢) رياض، ع.أ.: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، طبعة أولى، القاهرة ١٩٧٣، ص٥٨.

حجم النقط عن بعضها وتقوم بينها قوي جذب وتنافر خفية، كما في شكل (١)، أما الخط، فهو سلسلة من النقط المتلاصقة تحدد بعداً، واتجاهاً، ولكنه معبأ بطاقة وقوي حركية كامنة تجري في هذا الاتجاه، وتتجمع في نهايتي الخط سواء كان مستقيماً أو منحنياً أو مفتوحاً.

وقد تكون الخطوط قوية أو ضعيفة، مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم الفنان خطوطاً ذات أشكال متعارضة أو متوافقة في مواضع مختلفة من اللوحة لتجسيد حالات نفسية وإنسانية معينة يريد تصويرها.

"وقد أشارت دراسات نفسية حديثة إلى أن الذكور فضلوا الخطوط المستديرة، بينما فضلت الإناث الخطوط المستقيمة، وفسرت هذه النتيجة في ضوء الرمزية الفرويدية للأشكال والخطوط، وهي رمزية تقوم أساساً على تفسيرات جنسية، رغم أن الخط في ذاته ليس هو الأساس، بل إن وضع الخط ودوره وعلاقاته بالخطوط والمكونات الأخرى داخل العمل الفني، كذلك ارتباط الخط بحالات أخرى عدة له داخل العمل الفني الواحد أو داخل أعمال فنية متعددة، فالخط يرتبط بالتغير، والتعبير يرتبط بالحالة، والحالة ترتبط بالرؤية الكلية للعمل خلال الإبداع وخلال التذوق أيضاً" (١).

. هذا يعني أن الخط يرتبط بالحركة، ولا يكتسب أهميته الخاصة إلا من خلال الشكل الخاص الذي يسهم فيه أو يحتويه، فإن الفنان يقوم بوضع الخطوط في علاقات ببعضها البعض عبر اللوحة بحيث تشكل معاً شبكة من الإيقاعات الموحدة برغم تضادها الظاهري، إن الخطوط المتحركة إلى أعلي قد توحي بإحساس ما بالمرح والطموح، وتلك المتجهة إلى أسفل قد توحي بمزاج ما من الحزن والانكسار، وقد توحي الخطوط ذات الزوايا المنفرجة بالقبول والترحيب، وهكذا الخط قد يكون واضحاً بارزاً، وقد يكون ضمنياً مستتراً يمكن الكشف عنه فقط من خلال التماثل، والخطوط المركبة هي مزيج من خطوط بسيطة وهكذا

(١) عبد الحميد، ش.: التفضيلالجمالي، سلسلة علام المعرفة، ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٦٧، ٢٠٠١، ص٢٥٤.

التركيب يمكن حله من خلال التحليل أو التفكيك للمكونات الأساسية للخطوط والاتجاهات المقوسة، والأفقية والرأسية أو غير ذلك من الاتجاهات الخاصة بها. وأن الخط قد يماثل الإيحاءات في اتجاهاتها المختلفة، وقد يحيط بالأشكال الفرعية أو الرئيسية أيضاً.

٢- المساحات:

إن المساحة هي وحدة بناء الصورة، والمساحات في أي عمل فني تتعدد، وتختلف مساحتها، وتوزيعها باختلاف طبيعة موضوع العمل الفني، والأسلوب الذي يري الفنان أن يعبر به عن نفسه من خلال هذا الموضوع.

ولكن هناك اعتبارات تحدد الأسس العامة التي تتحكم في أسلوب توزيع المساحات في العمل الفني وهي[1]:

- أن يراعي التوازن في توزيع المساحات سواء أكان خطياً أو لونياً أو غير ذلك.
- أن تراعي ما اتفق عليه من قواعد النسب المقبولة جمالياً.
- أن يتم توزيع المساحات بحيث تتحقق للعمل الفني "وحده"، مع التنويع و"سيادة" لجزء منه على الأجزاء الأخرى.
- أن يكون توزيع المساحات الفاتحة والقاتمة (سواء الناشئة عن لون الموضوع أو تلك الناشئة عن تأثير كل من الإضاءة والظلال) عاملاً على إثارة الإحساس بالعمق الفراغي ومعتمداً على منطقية الظلال الناتجة عن الإضاءة.
- أن يتفق توزيع المساحات مع الهدف المطلوب في العمل الفني، وما يتطلبه هذا التأثير من سيادة لألوان أو درجات ألوان معينة.

(١) عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، طبعة أولي، ١٩٧٣، ص ٨٦: ٨٧.

- أن يوضع في الاعتبار تأثير تراكب المساحات وتبادل ألوانها في إثارة الإحساس بالعمق الفراغي.
- أن تراعي العلاقة بين المساحات من جانب، وإطار العمل الفني الذي يضم هذه المساحات من جانب آخر.

ومن الملاحظ أن لا يتوقف الإحساس باتجاه الحركة المرتبطة بالعناصر البصرية على شكل العنصر البصري، أو مكانه بالنسبة لإطار الصورة، بل يتوقف أيضاً على الأحاسيس التي يسقطها الرائي على الشكل. فمثلاً إذا نظرنا إلى الشكل المرسوم، وتخيلناه كقطرة من الماء تسقط من صنبور، فإن القوي الحركية تجري من أعلى إلى أسفل، وبالعكس لو أننا تخيلنا هذا الشكل لهب شمعة فإن القوي الحركية تجري من أسفل إلى أعلي.



تختلف القوي الحركية بما يسقطه الرائي على الشكل

أما تركيب المساحات Overlapping، هو التعبير الذي نطلقه حين تعمل إحدى الوحدات الداخلة في التكوين على إخفاء جزء من وحدة أخرى تقع خلفها، وللتراكب مزايا مختلفة، فمن مزاياه أنه يعمل على تحقيق وحدة التكوين، حيث إنه يعمل على تجميع وحدتين بصريتين لتقوية العلاقة بينهما، مما يؤدي لإزالة مشاعر التوتر tension الناتجة عن رؤية وحدات متفرقة متعددة تتطلب الربط بينها، كما يثير التراكب إحساساً بالعمق الفراغي، ويقوم بتأكيد إحدى العناصر عن الباقي مما يعطي لها أهمية خاصة كما في شكل (٢).

٣- الكتلة والفراغ:

المجال البصري لأي لوحة هو وعاء يحمل شكلين إحداهما موجب وهو "الشكل"، والآخر سالب وهو "الفراغ"، مع العلم بأن الجزء السالب يلعب دوراً هاماً لا يقل في أهميته عن الموجب.

فإن الفراغ أمام الموضوع الرئيسي يقوي الإحساس بالحركة والإحساس باتجاهها، كما أن للفراغ مدلولاً زمنياً، فزيادته أمام الوجه ترمز إلى المستقبل والتحسين والبشر، وبالعكس فإن في نقص الفراغ الأمامي مع زيادة الخلفي، ما يدل على معان عكسية كالذهاب، أو الفراق، أو الماضي، فصورة الطفل الصغير تستلزم مساحة أمامية كبيرة تزيد كثيراً عن الخلفية، أما بالنسبة للشيخ فإن من الأوفق أن تقل المساحة الأمامية عن الخلفية، وإذا ما تعذر أن نترك فراغاً أمام الوجه ليعبر عن المعاني السابقة، هنا فقد يكتفي فقط بفراغ أمام اتجاه نظرة العين، إذ أن له نفس المدلولات السابقة [١]. ومن هنا يتأكد لنا أن الفراغ جزء من الكل الداخل في تكوين اللوحة، فالتصميم الناجح يعطي نفس الأهمية لكل من العناصر السالبة والموجبة المكونة للوحة.

٤- الإيقاع:

نعني بالإيقاع Rhythm في اللوحة، تكرار الكتل أو المساحات مكونة "وحدات" قد تكون متماثلة تماماً "Units" أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات Interval. وللإيقاع أنواع:

- **أولاً: إيقاع رتيب:** هو ذلك الذي تتشابه فيه كل من "الوحدات" و"الفترات" تشابهاً تاماً من جميع الأوجه - كالشكل والحجم والموقع - باستثناء اللون إذ تختلف فيه الألوان.





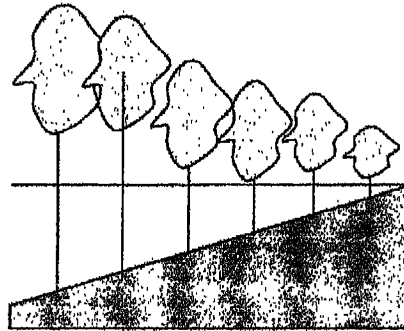
(١) رياض، ع ا: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، طبعة أولى، القاهرة ١٩٧٣، ص ٩٣.

- ثانياً: إيقاع غير رتيب: هو ذاك الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها، كما تتشابه فيه جميع الفترات أيضاً، ولكن تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلاً أو حجماً أو لوناً.



- ثالثاً: الإيقاع الحر: هو ذاك الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً، كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافاً تاماً أيضاً.

- رابعاً: إيقاع متناقص: إذا تناقص حجم الوحدات تناقصاً تدريجيا مع ثبات حجم الفترات، أو تناقص حجم الفترات، تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات، أو تناقص حجم كل من الفترات والوحدات تناقصا تدريجياً معاً، فعندئذ يعبر عن هذا الإيقاع بأنه "متناقص".



- خامساً: إيقاع متزايد: إذا تزايد حجم الوحدات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات، أو تزايد حجم الفترات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات، أو تزايد حجم كل منهما تدريجياً معاً، فعندئذ يعبر عن هذا الإيقاع بأنه "متزايد". ومن الملاحظ أن كل إيقاع متزايد هو نفسه إيقاع متناقص، مثال نسيج العنكبوت، أعمدة التلغراف، درجات السلم.

ونجد أن معظم الأعمال الفنية تشتمل على عدة إيقاعات مما يقوي من تأكيد الإيقاعات ويعمل على تأكيد وحدة العمل الفني، حيث يكون لأحد الإيقاعات

سيادة على ما يجاوره، كما في شكل (٣) الذي فيه الكتابة العربية على العناصر الزخرفية النباتية المجاورة لها.

أما بالنسبة للإيقاع المكسور، فقد يكون أمراً منفراً مثال سنة مكسورة في الفم أو منظر أجزاء مقطوعة في ريش الطيور .. إلخ. وذلك ما لم يكن هنا الأمر متعمداً لتسجيل عيب طبيعي في الموضوع الذي نقوم بتصويره.

خامساً: الألوان:

لفتت ظاهرة اللون الأنظار منذ آلاف السنين، فقد استخدمت الألوان في الرسم منذ حوالي ١٥٠ ألف سنة إلى ٢٠٠ ألف سنة مضت، حيث عثر في أسبانيا على رسوم في حوائط بعض الكهوف تمثل بعض الحيوانات في ألوان حمراء وسوداء وصفراء ترجع إلى هذه الفترة السحيقة. ونجد أن إنسان العصر الجليدي قد دفن موتاه في لون أصفر محمر، ودهن عظامهم بلون أحمر، ولعله استمد ذلك من ملاحظة أن تدفق الدم الأحمر في الجسم يعني الفرق ربما يمنح الحياة للجسد الفاني (١).

ونحب للون حضوره القوي في رؤية الإنسان القديم للعالم، فقد صنف الصينيون القدماء الاتجاهات "شمال – جنوب – شرق – غرب" في ضوء ألوان مختلفة، فنظر سكان "التبت" القدامى إلى الشمال على أنه أصفر، وإلى الجنوب على أنه أزرق، وإلى الشرق على أنه أبيض، وإلى الغرب على أنه أحمر (٢).

وقد تحدث أرسطو عن ظاهرة اللون قائلاً: "الألوان البسيطة هي ألوان عناصر الوجود أعني النار والهواء والماء والتراب" (٣).

وبعد حوالي ثمانية عشر قرناً كتب ليوناردي فنش معبراً عن نفس الفكرة تقريباً حين قال: "أول الألوان البسيطة الأبيض .. الأبيض يمثل الضوء

---

(١) عمر، م.ق: "اللغة واللون"، عالم الكتب للنشر والتوزيع، لقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص١٩.

(٢) عبد الحميد، ش: التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٦٧، ٢٠٠١، ص٢٦٩.

(٣)Birren, F.: "Principles of coloı", U.S.A., 1969, P: 9.

الذي بدونه ما كان يمكن رؤية لون، والأصفر التربة، والأخضر الماء، والأزرق الفضاء، والأحمر النار، والأسود الظلام الكامل" (١).

- ماهـــية اللون:

منذ وقت بعيد ظهرت محاولات عديدة للربط بين الموسيقي والألوان، فالموسيقي لا تعدو أن تكون موجات صوتية تدركها الأذن، والألوان ضوئية تدركها العين، ولكل منهما ترددات تزيد وتقل وفقاً للعملية الفنية.

واللون هو نوع من الإضاءة المنعكسة من شئ ما علي العين البشـــرية فتكون مخروطيات مختلفة الألوان تؤثر في الشبكية واللون هو خاصية للضـــوء والتي تعتمد على الأطوال الموجية له في الطريق المرئي. وعند سقوط الضوء فوق شئ ما يتم إمتصاص بعضه وانعكاس الجزء الآخر. ويعتمد الضوء الظاهر لشيء ما على طول المواجه للضوء المنعكس.

ويعتبر اللون أحد أجزاء الخبرة الحسية المكتسبة من البيئة المحيطة بنا، حيث يلعب اللون دوراً لا حد له في إشاعة الإحساس بالجمال إلى كافة جوانـــب العالم البصري، كما يقوم بدور فعال في التعرف على الأشياء وتصـــنيفها فـــي الفراغ.

وقد قام إسحاق نيوتن بتقديم أول محاولة علمية دقيقة لتنظـــيم الألـــوان والكشف عن طبيعتها مع تقديم أول دائرة لونية عام ١٦٦٠.

وكذلك تعددت المحاولات التي قدمت لقياس الألوان وتحديد مواصـــفتها بدقة، ومن أدقها طريقة "Munsell" *، عن مدرج لوني يحدد بدقة خصـــائص الألوان وأبعدها من حيث:

(١) عمر، م.ق: "اللغه واللون"، عالم الكتب للنشر والتوزيع، لقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص١٠.

* طريقة "Munsell" هي للعالم الأمريكي الجنسية "Albertt H. Mensell" عالم ( ): ١٨٥٨-١٩١٨.

١- Hue (أصل اللون).
٢- Value (قيمة اللون) = brightness
٣- Chroma (الكروما) = strength
Intensity (الشدة)

بالنسبة لأصول الألوان فقد قسمت إلى خمسة أصول رئيسية، الأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والأرجواني. وبين كل لونين يوجد لون متوسط ينتج عن مزج لونين رئيسيين. وحينما يراد تحديد أدق يحدد اللون عن طريق عشرة ألوان أخرى فرعية.

وأما قيمة اللون فتمثل درجة إشراق اللون أو نصاعته. وقد عرفها Munsell بأنها "الكيفية التي بها نميز اللون القاتم Dark من الفاتح Light، وقد رسم Munsell مدرجاً لقياس القيمة، أما الكروما فهي الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون أو درجة تشبعه، وبالتالي تدلنا على مدى اختلاطه بالألوان المحايدة (أبيض – أسود – رمادي). شكل (٤)، (٥).

وقد وجد أن لكل لون من الألوان الشائعة دلالات خاصة، تتلخص في:[١]

- **الأزرق:** القاتم منه لارتباطه بالظلام والليل يدل على الخمول والكسل والهدوء والراحة، وهو في التراث مرتبط بالطاعة والولاء، والتضرع والتأمل والتفكير. والأزرق الفاتح، يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل، أما الأزرق العميق فيدل على التميز والشعور بالمسئولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها.

- **الأصفر:** لصلته بالبياض وضوء النهار، أرتبط بالتحفز والتهيؤ للنشاط، وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح، ولأنه أخف من الأحمر

(١) عمر، م.ق: "اللغة واللون"، عالم الكتب والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.

وأقل كثافة منه فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال. والنشاط الذي يثيره أقل تأكيداً.

والأصفر المخضر من أكثر الألوان كراهية، وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والخيانة والغيرة.

- **الرمادي:** خال من أي إثارة أو اتجاه نفسي، فهو لون محايد.

- **الأحمر:** يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو. وهو في التراث مرتبط دائماً بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر. وكثيراً ما يرمز على العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة أما النوع اللامع منه فيشير عادة إلى الإنبساط والنشاط والطموح والعملية. أما اللون الفاتح أو اللافاتح منه (الزهري) فيدل عادة على التهور وعدم النضج، كما يدل على حيوية الشباب وصحته.

- **الأخضر:** يرتبط بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس، فهو إلى السلبية أقرب منه إلي الإيجابية. كما أنه يمثل التجدد والنمو والأيام الحافلة للشبان الأغرار، لأنه لون الطبيعة الخصبة.

- **البنفسجي:** يرتبط بحدة الإدراك والحساسية النفسية، وبالمثالية. كما يومئ بالآسي والاستسلام. وهو كرمز ديني يوحي ببراءة القديسين. ولكونه مزيجاً من الأحمر والأزرق فهو يحد آثار اللونين.

- **الأبيض:** رمز الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل البداية.

- **الأسود:** رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سالب اللون، فهو يدل على العدمية والفناء.

- **البني:** يقل فيه النشاط الضاغط في الأحمر، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءاً. فهو إذن يفقد الدفع الخلاق الواسع والقوة الفعالة المؤثرة للأحمر.

ونشاطه ليس إيجابياً ولكن استجابة متعلقة بالحواس وقد ثبت أن هذه الدلالات اللونية تستخدم في التحليل النفسي.

ونلاحظ أنه رغم دلالة كل لون من هذه الألوان إلا أن من رأي الباحث أن العقل الإنساني يميل إلى تفسير اللون في ضوء علاقته بالألوان الأخرى المحيطة به والمتفاعلة معه. فليست هناك – دائماً – خاصية رمزية واحدة ملازمة لكل لون، لا تتغير بتغير موقعه وعلاقاته وكثافته وحضوره أو غيابه.

* التراكب اللوني:

بالنسبة للتراكب اللوني، قد أكدت كثير من الدراسات في مجال علم النفس من تأكيده وتحقيقه في حالتين:

- إذا كانت الألوان متشابهة أو متجانسة.
- إذا كانت متكاملة أو في تضاد قوي.

مع العلم بأن التضاد أو التقابل بتحقق بين الألوان المتكاملة، ويؤدي هذا التضاد إلى الاتزان، حيث يستميل كل من المتضادين للآخر حين يوضع إلى جانبه. وكذلك نجد أن اللونين المتضادين يقوي كل منهما الأخر عن طريق إبراز التباين [١].

ومن ذلك تبرز دائرة الألوان المتضادات الآتية:

أحمر	أخضر
برتقالي محمر	أخضر مزرق
برتقالي	أزرق
برتقالي مصفر	بنفسجي مرزق
أصفر	بنفسجي
أخضر مصفر	بنفسجي محمر

(١) رياض، ع.أ.: "التصوير الملون"، الكتاب الخامس من سلسلة أسس التصوير الضوئي، الأنجلو المصري، القاهرة، ص٤١٥.

كما يعد من التضاد التقابل بين الأبيض والأسود. وكذلك هناك نوع آخر من انسجام المتضادات يعرف باسم انسجام المكملات المشطورة harmony of spilt complements، حيث يقترن اللون ليس بمضاده وإنما باللونين المجاورين له. مثال ذلك:

تضاد الأحمر – ليس مع مقابله الأخضر – وإنما مع الأخضر المصفر أو الأخضر المزرق [١].

- الانسجام اللوني:

الانسجام اللوني Color Harmony، يبدو أن يكون أمراً خاضعاً للأذواق الفردية، أننا نحاول أن نبني أحكاماً عامة يتفق عليها عدد كبير من الأفراد. وهناك رأيان: ينادى أحدهما بأن يكون الحكم لمجموعة من الأفراد ذوي ثقافة عالية وإحساس فني عميق. أما الرأي الثاني (الأحدث) فيري أن الإحساس بانسجام الألوان هو ظاهرة اجتماعية، لا يصح أن يكون الحكم فيها لمجموعة مختارة من الأفراد، بل لابد وأن تجري هذه التجارب المعملية على مجموعات متباينة الثقافة والميول، وبذلك يكون الحكم عاماً.

ولكن الباحث يفضل الرأي الأول حيث إننا بصدد دراسة أكاديمية تكون الأساس في تكوين ذوق الفني العام.

وتنقسم أنواع الانسجام إلى:

- الانسجام بين الألوان المترابطة التي مزجت أصولها Hues ببعض فارتبطت الأصول بألوان ممزوجة، مثال لوحة تحمل ألواناً حمراء وأخرى صفراء، ويربط بينهما مزيج من اللونين معاً (البرتقالي).

(١) عمر، م.أ: "اللغة واللون"، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص١٣٨، ١٣٩.

- انسجام الألوان المكملة لبعضها Supplementary Harmony، مثال، أن تجمع لوحة بين لون أخضر أزرق وأخر أحمر مكمل له تبعاً لطريقة منسل.
- انسجام الألوان المنحدرة من أصل واحد. وهي الحالة التي تعرف باسم Monochromatic Harmony، كما لو كان أصل اللون هو الأحمر مثلاً، واجتمع معه في اللوحة درجات منه تختلف في كل من القيمة، ودرجة الكروما.
- الانسجام بين الألوان ذات الأصل المحايد، وذلك حين تكون الألوان السائدة في الصورة من الفصيلة المحايدة لا تختلف إلا في قيمتها، فلا تعدو ألوانها أن تكون أبيض ورمادياً فاتحاً وقاتماً بدرجاتهما وأسود.

ومن الأساسيات والمحددات الواجب مراعاتها عند استخدام الألوان:

- يجب على المخطط اللوني الجيد – بجانب تحقيق الوحدة والانسجام، أن يكون ملائماً لهدفه، وأن يتصف بالتنوع والتشويق، فمثلاً، إذا كان المخطط لإعلان حائطي تكون الألوان المتقابلة أو المتكاملة القوي ذات الكروما القوية والقيم العالية، وإذا كان لغرفة نوم تخصص ألوان عكس ذلك (١).
- وبالنسبة للوحات يجب مراعاة مركز لجذب الانتباه، أي جعل جزء منها يتمتع بالسيادة على ما يجاوره، وليس من المستحب أن يتقاسم جزءان أو أكثر من أجزاء الصورة جذب انتباه الرائي. حيث يتسبب ذلك في تشتيت الذهن وإضعاف القيمة الجمالية للوحة.

(١) Greaues, M "The art of colorand Design" . Second edition, U S A 1951, P347

- ونلاحظ أن الاختلاف القوة في المساحات المحدودة سواء كان في شكل نقط أو خطوط، فإنها تميل إلى أن يلغي بعضها بعضاً، مثال ذلك الأحمر والأخضر، فحين يوضعان متجاورين في مساحات كبيرة يكونان في منتهى القوي ولكن حين ينشران جنباً إلي جنب في شكل نقط ينتج لون بني طيني.
- بالنسبة للألوان المتضادة أن تعرض في المساحات الكبيرة وبصورة متجاورة، وللألوان المتقاربة أو المتشابهة أن تعرض في المساحات الصغيرة وبصورة منتشرة.
- وتفضل العين الترتيب والتدرج في الألوان إذا تعددت. حيث إن الانتقال من الأبيض ثم الرمادي إلى الأسود، أو الأسود ثم الرمادي إلى الأبيض يكون مريحاً للعين عن الانتقال من الأسود إلى الأبيض ثم الرمادي، لأن الأول يسير تبعاً لنظام متتابع مستقيم بخلاف الثاني.
- كما يستلزم اعتبار نسب معينة لمساحات الألوان حين يجتمعا حتى تتوازن ولا يحقق أحدها طغياناً على الآخر. وذلك لأن الألوان تختلف فيما بينها في اللمعان أو القيمة الضوئية، وقد تصل إلى نسب رقمية تقريبية لهذه القيم وهي [(١)]:

أصفر	برتقالي	أحمر	بنفسجي	أزرق	أخضر
٩	٨	٦	٣	٤	٦

فتكون النسب في الألوان المتقابلة هكذا:

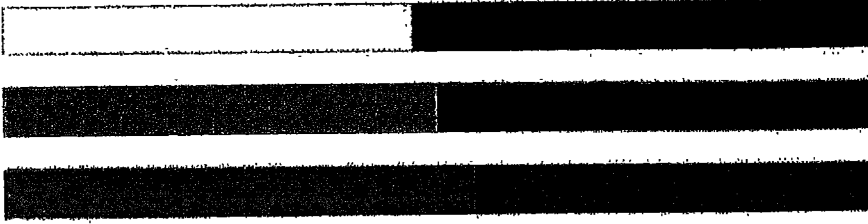
أصفر/ بنفسجي = ٩ : ٣ = ٣ : ١

برتقالي/ أزرق = ٨ : ٤ = ٢ : ١

أحمر/ أخضر= ٦ : ٦ = ١ : ١

(١) د/ أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، ص: ١٤٣-١٤٤.

والأشكال الاتية توضح ذلك:



* كما يجب الأخذ في الاعتبار أن الألوان الدافئة تظهر أكبر مساحة من مساحتها الحقيقية، أما الألوان الباردة فتظهر أقل من مساحتها الحقيقية، وذلك لأن الألوان الدافئة لها صفة الانتشار البصري، والألوان الباردة لها صفة التقلص البصري.

- الألوان واستخدامها في الحياة اليومية:

لا يقتصر استخدام الألوان في حياة الإنسان على النواحي الجمالية، وإنما تستخدم كذلك لأغراض وظيفية وأهداف عملية، فنجد أن المرور تنظمه بالألوان، ولوحات أجهزة الطيران ومدارج الهبوط، وتقاطعات الطرق، وأنابيب المياه، وأسلاك الكهرباء، وكذلك دخلت الألوان في زيادة الإنتاج والعلاج، والدعاية والتأثير، ووضوح الرؤية والأمان بالإضافة إلى بعض الاستخدامات العملية.

- فالنسبة لزيادة الإنتاج:

قد أثبتت التجارب أن للون دخلاً كبيراً في زيادة الإنتاج أو نقصه، وأدي وجود فرع من العلم يسمي تكييف اللون (color conditioning)، يتناول شروط الرؤية في المصانع والمكاتب والمدارس وغيرها، والذي بدأ في منتصف العشرينات من هذا القرن، إلى هدفه في زيادة الإنتاج، وتحسين الأداء وتقليل العيوب والأخطاء، والحد من الإصابات، ورفع الروح المعنوية. فقد أثبتت التجارب أن اللون الأزرق يشيع البرودة في المكان عكس الأحمر الذي يثير

الدفء. وقد ثبت أيضاً أن اللون البني يؤثر على نفسية العمال في المصانع تأثيراً سلبياً، مما يجعلهم يسأمون ويتعبون، ويصيبهم الملل في الساعات الأخيرة من اليوم، مع كثرة الخسائر وأكثر الأدوات عكس اللون الأزرق السماوي الذي يعطى تأثيراً إيجابياً على نفسية العمال مما يزيد الإنتاج وقد لوحظ أيضاً أن الموظف إذا واجه لونا رمادياً كالحاً في الحائط يقل إنتاجه، وإذا واجه لوناً أبيض مشعاً تحدث حساسية في عينه، مما يقلل من جودة العمل (١).

- أما بالنسبة للعلاج.

فيعتقد بعض العلماء أنه لكل جهاز رئيسي في الجسد يوجد ضوء لون معين قادر على إثارة أو تقليل أدائه، وقد استخدم فيثاغورس منذ أكثر من ٢٥٠٠ سنة الضوء الملون في العلاج. كما أن هناك اعتقاداً عند الإغريق أن الجلباب الأبيض إذا لبسه المحزون هنئ بأحلام سعيدة. وكذلك استخدمت الغرف والقاعات الملونة في العلاج في كل من مصر القديمة والصين والهند. وخلال العصور انتقل الطب من روما إلى المسلمين، ووجد قمته عند بن سينا الذي أعطي للون اهتماماً خاصاً في كتابه "القانون في الطب" وقد كان بن سينا يلبس مرضاه ويغطيهم باللون الأحمر، ويعد الرائد في علاج الألوان في العصر الحديث العالم الدانمركي Mels Finsen الذي درس (١٨٧٧) إمكانية المساعدة على التئام الجروح بالضوء المرئي وبعد هذا استخدم معهد الضوء Light Institute لعلاج مرض السل وبعد ذلك كثير من العلماء تحمسوا لفكرة العلاج من خلال اللون. فقد جهز Fernand Leger غرفاً زرقاء وخضراء لعلاج المصابين بالغثيان أو الاهتياج العصبي، وأخرى صفراء وحمراء لاستمالة المصابين بالكآبة وفاقدي الحيوية مما حاضر Rudolph Steiner المتخصصين

---

(١) R.Steiner, colour, John Salter, ترجمة عن الألمانية: G.B, 1979, P: 93.

في العلاج عن قيمة وسلامة العلاج بالألوان لتقوية أوجه الدفاع الطبيعية في الجسد [1].

- وقد حدد العلماء التأثيرات الآتية للألوان:

١- النواحي العلاجية[2]:

- اللون الأحمر وصف كثيراً لعلاج التهاب الجلد، والارتكريا والأكزيما، وحمي القرمزية، واللمباجو، والروماتويد، وغيرها وكذلك استخدم لزيادة الطاقة الجنسية، ولرفع ضغط الدم والنبض.
- اللون الأزرق يضاعف إنتاج ثاني أكسيد الكربون بالنسبة لبعض المخلوقات باردة الدم. وقد وصف لعلاج الصداع وارتفاع ضغط الدم وعرق النسا وغير ذلك.
- اللون الأصفر يرفع ضغط الدم المنخفض المرتبط بالأنيميا والإنهاك ويساعد على تركيز التفكير.
- كما يقوم اللون لأخمر بتنشيط الهيرمونات، أما اللون البنفسجي فيقوم بتقليل الهرمونات.

٢- أما بالنسبة للدعاية والتأثير:

فقد أجريت دراسات عديدة أثبتت أن بجانبي ملائمات الألوان لإنتاج معين يراد الإعلان عنه ثبت أن للألوان تأثيرات ذات معان عاطفية مختلفة، مما يؤدي إلى تغيير الحكم على إنتاج معين ارتبط بها، مما يؤثر على معدل الشراء.

---

(١) عمر، م.أ.: اللغة واللون، عالم الكتب لنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٧، ص١٥٠.

(٢) المرجع السابق

ومن النتائج التي توصل إليها العلماء نتيجة للتجارب التي تؤكد التأثيرات العاطفية للألوان [١]:

- اختلاف اللون يعطي إحساساً مختلفاً. فالأحمر مثلاً أظهر الشيء المنتج أكثر دفئاً، والأزرق والأخضر أظهره بارداً.
- ارتبط اللون بالشيء نفسه. فاللون البنفسجي قد يفضل في سيارة مثلاً ولكنه يكره في الفطائر واللون الأزرق قد يجعل السيارة جذابة، ولكن اللون الأصفر قد يكون أكثر جاذبية مع القميص.
- وجد أن الألوان من مجموعة الأحمر تبعث النشاط والإيجابية في نفس الرائي في حين أن الألوان من أسرة الأزرق تزيد من السلبية.
- كلما كان اللون أكثر تشبعاً Saturation (= شدة intensity) بدا الشيء المعروض أكثر فاعلية.

وقد لوحظ أن تأثير الألوان لا يقتصر على الإنسان فقط، حيث إن لها تأثيرات كذلك على النبات والحيوان، فالأحمر يملك طاقة ذات تأثير قوي على نمو النبات كما يعجل بنمو بعض الحيوانات الدنيا، أما الأزرق فيملك طاقة عكسية لأنه يعوق نمو النبات.

- وبالنسبة لوضوح الرؤية والأمان[٢]:

فقد وضع "كود" للألوان بصرامته مركز المعايير القياسية الأمريكية لتحقيق الأمان على النحو التالي:

- يعتبر اللون الأسود مع الأصفر أحسن الألوان حين المراد لفت الانتباه السريع، وحينما يكون النظر إلى الشيء من بعد

(١) عمر، م.أ.: اللغة واللون، عالم الكتب لنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٧، ص١٥٥.

(٢) عمر، م.أ : اللغة واللون، عالم الكتب لنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٧، ص١٥٧.

(علامات على الطريق السريع مثلاً. ولذا تطلي بهما الحواجز والكتل المنخفضة وأطرف الأشياء وأحرف الأرصفة للتحذير من التعثر أو التنبيه إلى خطر.

- أما اللون الأحمر فيحمل معني الخطر والإثارة. ولذا يستعمل للإثارة إلى معدات مقاومة الحريق وللوقاية من النار.
- اللون البرتقالي لأنه مزيج من الأحمر والأصفر – أي يحمل بعضاً من القابلية للرؤية من بعد وبعضاً من الرمز إلى الحظر والإثارة – لذا يكثر استخدامه في الأجزاء المتحركة الخطرة ليعطي إحساساً دائماً بالإنذار. كما يستخدم بوجه خاص في أعمال الإنقاذ البحرية والجوية في الإصلاحات التي تتم في الطرق وعلى قضبان السكك الحديدية.
- أما اللون الأخضر فقد وقع الاختيار عليه للإشارة إلى وسائل الإسعاف الأولية وخزائن الأدوية ونحوها.

وكذلك هناك بعض التطبيقات العملية كثر استخدام الألوان فيها قديماً وحديثاً. ومن ذلك[1]:

- فقد وجد أن العلاقة بين اللون والحرارة واضحة، حيث يعكس الأبيض الضوء فهو يعكس الحرارة عكس الأسود الذي يمتص كلاً من الضوء والحرارة. وقد استخدمت هذه الفكرة في العديد من الأشياء مثل الرحالة في القطب احتفظوا بماء شربهم غير مجمد عن طريق طلاء الأوعية باللون الأسود. وكذلك ينصح في الشتاء بارتداء ملابس سوداء أو قاتمة، عكس الحرارة وأشعة الشمس.

(١) عمر، م.ا.: اللغة واللون، عالم الكتب لنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٧، ص١٥٩.

- كان الإنسان في القديم يدهن جسمه عند الحرب أو الصيد ليبدو أكثر ضراوة من حقيقته. وهو في الحديث يستخدم الألوان لإخفاء أدوات القتال والأجهزة الحربية والجنود. ونجد أن بعض البلاد تدهن الدبابات في فصل الصيف باللون الزيتوني وفي فصل الشتاء باللون الأبيض.
- وقد ثبت أن الألوان الدافئة في غرف النوم تؤدي إلى السعادة الزوجية.
- اللون القاتم في الحوائط والأثاث يمتص ضوءاً كثيراً ويحتاج إلى إضاءة أكثر، ويؤدي إلى استهلاك أكثر للطاقة. لذا ينصح باستخدام اللون الفاتح الذي يسمح بتقديم ضوء مناسب بأقل تكلفة.
- حينما يسافر ضوء الشمس مباشرة تجاه الأرض فإنه لابد أن يمر من خلال كثافات من الهواء كما هو الحال عند شروق الشمس أو غروبها، أو إحلال هواء محمل بذرات دقيقة كما هو الحال في الجو الرطب أو المدخن. فحينئذ تفقد الأشعة القصيرة عن طريق تبددها، ولا تخترق الفضاء إلى الأرض سوى الأشعة الصفراء أو الأصفر أو البرتقالية أو الحمراء، مما يوضح سبب اختيار اللون البرتقالي للمبات الضباب في السيارات، واستخدام النيون الأحمر في المطارات.

لقد استخدم اللون منذ أقدم العصور شعاراً أو رمزاً لشيء معين حيث إن اللون قدرة عظيمة على أحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، حيث أن كل لون من الألوان يرتبط بمفاهيم معينة، ويملك دلالات خاصة، ففي القديم ارتبط اللون

الأصفر بالشمس والضوء حيث استخدمه المصري القديم رمزاً لإله الشمس رع[1].

وكذلك كان الفرعون يرتدي تاجاً أبيض يرمز إلى سيطرته على مصر العليا وتاجاً أحمر ليرمز إلى سيطرته على مصر السفلي، وكانت السقوف في المعابد المصرية عادة زرقاء وأرضيتها غالباً خضراء رمزاً لمروج النيل الخضراء [2].

ونلاحظ أن المصري القديم لم يستخدم اللون في الخارج سوى اللون الأحمر لأن له أساساً معدنياً لا يتأثر بالشمس حتى لا تتغير ألوانه. ومع ذلك فقد استخدم ألواناً أخرى بدرجات مختلفة بالداخل من صبغات طبيعية أو عضوية. وكما استخدمت الألوان في العصور القديمة كشعار أو رمز نجد أن جميع أعلام الدول قد بنيت ألوانها على أساس لمفاهيم رمزية لونية، فنجد أن لون مصر قد تحدد على أساس أن الأسود، يدل على النظام البائد المنتهي قبل الثورة. والأبيض ترجمة لمرحلة النقاء للثورة التي لم يكن فيها إهدار للدم، أما الأحمر، فهو لون الفداء أي نفدي الوطن بالدماء.

أما ليبيا، فأن لون علمها أخضر مما يعني أنهم شعب مسالم ليس لهم في الحروب أو الدماء.

وعلم أمريكا يكون من النجوم البيضاء بعدد الولايات الموجودة على أرضها من اللون الأزرق دليل على الحكومة المتفقة بينهم، والخطوط الحمراء تعني فراء هذه الوحدة بالدم. ومن هنا يتأكد لنا دخول اللون في معظم حياتنا اليومية.

(١) رياض، ع.أ.: التصوير الملون (الكتاب الخامس من سلسلة أسس التصوير الضوئي)، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص٤٠٧.

(٢) عمر، م.أ.: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٧، ص١٦٥.

- استخدام اللون في الفراغات والمسطحات المعمارية:

نعلم أن فن العمارة من أقدم الفنون وأعرقها، ونجد أن التصميم، اللوني مع العمارة، بل ويتداخل في حدودها، وأهدافها، وغايتها، فسواء استخدم اللون في الخارج أم فى الداخل فإننا نلمس النتائج الجمالية المنبثقة من اختلاف طرق استعماله والأماكن المخصصة له.

فأحياناً يؤكد سطح أو كتلة بناء، أو لتوحيد مظهرها، أو لإبراز المبني عما يجاوره، وأحياناً لإحداث تأكيدات محلية تظهر بعض الخطوط أو المسطحات. وذلك لأن اللون القدرة على التأثير في المقاسات والأبعاد.

- اللون والعمارة عبر التاريخ:

فإذا استعرضنا اللون في العمارة عبر التاريخ، بداية من **العمارة المصرية القديمة**، التي أكدت فكرة التوافق مع البيئة المحيطة، فنظراً لشدة إشعة الشمس، والتي لها تأثير ملحوظ على تغيير الألوان. فقد أتجه المصري إلى استخدام الحجارة بألوانها الطبيعية، التي تقاوم تأثير ضوء الشمس، كما اعتمد على الظلال التي تعطي تنوعاً في الدراجات اللونية للون الواحد في الحجارة عن طريق الحفر البارز والغائر.

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى **الفنون القبطية**، نجد التطور اللوني قد تأثر بعدة عوامل منها السياسية والظروف الاجتماعية والدينية، فقد بنيت الكنائس المسيحية جامعة بين طراز العمارة المصرية القديمة، والرومانية، والبيزنطية حيث بنيت بالحجر الجيري وكانت حوائطها تطلي بالجبس، ومرسوم عليها صور السيد المسيح والقديسين، أو مزخرفة بزخارف من الجبس أو الحجر.

كما لعبت الألوان دوراً رمزياً هاماً في العمارة القبطية في الكنائس، فاستعملت الدرجات اللونية القاتمة عكس الفاتحة التي استعملها قدماء المصريين. هذا بالإضافة إلى أن الأقباط وظفوا الضوء وانعكاساته المباشرة والغير مباشرة،

حيث تظهر درجات الضوء من الظلام لتوحي بالرهبة والخوف (في صحن الكنيسة).

أما إذا انتقلنا إلى اللون في العصر الإسلامي، فنجده واضحاً، ذا درجات مشرقة، ويؤدي وظيفة جمالية أساساً. وله قيمة واضحة في استعماله وتكيفه مع فن العمارة. حيث تمكن سيادة اللون الواحد في العمارة الإسلامية، وذلك نتيجة لكثرة الزخارف التي لعبت دوراً كبيراً وهاماً حيث استخدمت العناصر الهندسية والخطية والنباتية.

مع التأكيد على أن أحادية اللون في العمارة الإسلامية من أهم العوامل التي أكدت وحدة الشكل المعماري في هذا الطراز.

وإذا انتقلنا إلى دراسة اللون في فن العمارة في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، والتي نجد فيها انعكاس تأثير العمارة الأوروبية على مصر نتيجة عدة عوامل منها استعمار البلاد ... إلخ.

فنجد استعمال اللون الواحد في الواجهات المعمارية التي نفذت بعد عام ١٨٠٠، كانت ذات لون أبيض عام أو رمادي فاتح أو ألوان ضعيفة التشبع.

كما ساد أيضاً في ذلك الوقت استخدام الحجارة والألوان الأرضية، إلا أنه أيضاً في بداية القرن التاسع عشر استخدمت ألوان قوية التشبع من الأحمر (النبيتي) والأصفر البني. وفي السنوات الأولي من القرن العشرين استخدمت الألوان الكئيبة بعد الحرب العالمية الأولي ثم بعد ذلك عاد الأبيض للواجهات وكان مصحوباً باللون الرمادي المزرق.

وفي عام ١٩٨٨ ظهرت موجة طلاء جميع المباني في الميادين العامة والشوارع الرئيسية بالطلاء الأبيض المائل قليلاً إلى الرمادي المزرق.

أما الآن فنجد الاتجاه إلى اللون المشبع في واجهات المباني بالإضافة إلى اللوحات الجدارية للإعلانات. حيث تبدو الألوان في صورة عشوائية دون مراعاة البيئة وظروف المناخ على واجهة من الحضارية.

ويكثر في مصر أماكن كثيرة بل أحياء بأكملها يوضع فيها اللون للواجهات عن طريق الصدفة وبلا دراسة وعناية، مما ينتج عنه آثار ضارة تؤثر على الفرد وبالتالي على المجتمع.

فمن المفروض أن يستعمل اللون بحذر وبصورة رمزية، فهناك ألوان لابد أن تحدد وظيفة المبنى. فمثلاً ألوان المدارس وأبنية العمل، أن يكون لها ألوان قومية تعبر عن الوظيفة الرئيسية للبناء، وذلك بواسطة استخدام نظام لوني معين. مع البعد عن كل تجميع للألوان الحادة المتباينة، وذلك بسبب ما تحدثه من تأثيرات شديدة على العين وعلى النفس.

وجب ملاحظة أن جغرافية ومناخ مصر عامل أساسي في اختيار الألوان المعمارية، لأن الرياح المحملة بالأتربة تغير من الدرجات اللونية الفاتحة التي على السطح الخشنة، فبسبب قلة الأمطار (تتسخ) الألوان الفاتحة. ولكننا نواجه مشكلة أخرى وهي احتياجنا لألوان المباني الفاتحة نتيجة لدرجات الحرارة العالية حتى تعكس أشعة الشمس. إذن نستنتج أن أنسب لون للعمارة الخارجية في مصر يكون لونها ليس فاتحاً جداً وذا قيمة عالية، وإنما يكون ذا درجة متوسطة وسطح ناعم وغير لامع (مطفأ)، حتى لا تعلق به الأتربة ويمتص الحرارة ولا يعكسها مباشرة وإنما يشتتها.

ومن الملاحظ أن في العمارة المعاصرة استخدم اللون على الجدران على هيئة تشكيلات فنية وجدارية، حيث اعتبر ذلك من العلامات المميزة للبيئة العمرانية، حتى تحررت المباني من مقولة أنها عالم بلا ألوان.

فأحياناً يختار المعماري لوناً واحداً يسيطر على المبني، يتم اختيار هذا اللون من الصلة المباشرة بينه وبين جيولوجية الموقع، ولون النباتات المحيطة، وكذلك ألوان مادة البناء المستخدمة، فقد وجد أن استخدام لون واحد ومشتقاته يزيد من تأثير الشعور بالاستمرارية، والوحدة في الكتلة، ولكنه يؤدي إلى الشعور بالملل خاصة في المسطحات الكبيرة.

ويراعي استخدام الألوان الداكنة في الجزء السفلي للمباني العالية كقاعدة، والألوان الباهتة في الجزء العلوي، وذلك مما يزيد فى رسوخ المبني وارتكازه وربطه بصرياً بالأرض.

وقد يكون الارتباط بالبيئة بهدف التمويه، وذلك بإخفاء الكتلة للمحافظة على المبني في الطبيعة بدون حظر عليه، وقد يكون الهدف إيجابياً من ناحية إخفاء وتواضع المبني الجديد بجوار مبني أثري، بحيث لا يتداخل معه معمارياً وبصرياً.

أما في الاتجاه الانفصالي عن البيئة فيستخدم اللون لمحاولة جذب الانتباه إلى أشياء معينة، إن مفهوم الانفصال ينبع عادة من رغبة المصمم في إيجاد جو جديد ملئ بالألوان، حيث يتم ذلك باستخدام لون مميز وغريب.

وكذلك يدخل اللون في النواحي الرمزية المعمارية، مثال استخدام اللون الأبيض في البيت الأبيض بواشنطن الذي يرمز للنقاء وعدم الفساد.

٦- الملمس:

الملمس Texture تعبير يدل على الخصائص السطحية للمواد – مثال يختلف ملمس السمكة عن ملمس الشجر – وهذه الخصائص نتعرف عليها للوهلة الأولي عن طريق الجهاز البصري، ثم نتحقق منها عن طريق الملمس، ويمكن تطبيق ذلك في الفنون التشكيلية الثلاثية الأبعاد (كالنحت والعمارة). أما في مجال الفنون الثنائية الأبعاد، فإن الملمس أمر يرتبط فقط بالإدراك البصري.

في الفنون التشكيلية الثنائية الأبعاد، نجد أن لاتجاه خطوط الملمس تعبيراً في العمل الفني، ففي أعمال فان جوخ نجد أن اتجاه لمسات الفرشاة (بصرف النظر عن مدلول الألوان) يمثل جزءاً هاماً من التأثير الذي أراده الفنان في العمل الفني، فلمسات الفرشاة جعلها مثلاً دائرية حول الشمس، ومسايرة لاتجاه العضلات في الوجه أو مسايرة لثنيات الثياب في رسم الملابس .. إلخ.

ونلاحظ أن التعارض في اتجاهات خطوط الملمس وكذلك تباينها (بين الخشنة والناعمة) بين جزء وأخر في العمل الفني، يعبر عن تصارع في القوي الديناميكية المرتبطة باتجاهات الخطوط، وكذلك اختلاف الملامس مما يثير أحاسيس بتوازن هذه القوي ومن ثم ترابط التكوين.

ومن هنا يتأكد أن الملمس في العمل الفني لا ترتبط أهميته المادية بالشكل From فقط، بل هو أيضاً وسيلة للتعبير عن مضمون Content يضيف إلى العمل الفني قيماً معنوية، ومن الأمثلة الدالة على اختلاف الملامس شكل (٦).

٧- الحركة في التصميم:

الحركة – في المجال البصري – هي أقوي مثيرات الانتباه. أما في الأعمال الفنية ثنائية الأبعاد، فتستخدم وسائل من شأنها إثارة الإحساس بالتغيير المكاني للشيء، مع الاستمرارية Continuity لهذا التغيير شكل (٧).

وكذلك نجد في رسوم الرجل البدائي في الكهوف نجد أن تجمعات الحيوان أو الإنسان قد رسمت بحركات إيقاعية، فالبعض بعيد والأخر قريب، وفي تكرار هذه الوحدات تجد إيقاعات تثير الإحساس بالحركة. شكل (٨)، (٩) وكذلك استخدم أسلوب آخر مثل ترديد شكل الأجسام في أوضاع متعددة، أو مضاعفة عدد أرجل الحيوان الذي يرسمه.

وكذلك العلم الحديث، قد قام بدور لا ينكر في تطوير أساليب التعبير عن الحركة في الأعمال الفنية الثنائية الأبعاد، فالنظرية النسبية لأينشتين Albert Einstein، رغم أنها أساساً نظرية علمية، إلا أنها قد أثارت الخيال الفني أيضاً، فالكتلة والسرعة والزمن لم تعد قيماً مطلقة منفصلة، بل قد أكدت هذه النظرية ارتباط هذه العناصر ونسبيتها، فالسرعة بالحركة، والحركة ترتبط بكتلة، والحركة ترتبط بالزمن.

وفي إيطاليا –حوالي عام ١٩٠٩– ظهرت جماعة المستقبلين "Futurists" الذين حملوا لواء مذهب جديد في الفن، ولم يعنهم فقط وضع أساليب جديدة للتعبير عن الحركة والزمن في الفن، بل وضع فلسفة جديدة ترمي إلى تجريد الفن من قيود تربطه بالآثار القديمة الجامدة وانطلاقة نحو الحركة[1]. وكانت من تلك الأعمال لوحة للفنان Giacomo Balla وهي لكلب، حيث أثارت أحاسيس بالحركة السريعة القصيرة الناشئة عن تعدد أوضاع كل من الأرجل والسلسلة.

وقد لوحظ تزايد الأحاسيس بالحركة في التكوينات التي تسود فيها الخطوط المائلة. وشديدة التعرج، وكذلك الأشكال المثلثة والهرمية ونجد أن الجمع في عمل فني واحد بين مناظر مختلفة ثابتة تمثل أوضاعاً متعددة لجسم واحد ما يثير الإحساس بحركته في عمل فني ثنائي الأبعاد مثال شكل (١٠)، (١١).

ومن أساليب التعبير عن الحركة أيضاً إثارة الإحساس بالاهتزاز أو التردد في حدود الشكل مثال (١٢).

وقد يعبر عن الحركة بأسلوب آخر وهو تجاهل تفاصيل بعض أجزاء الجسم وحدوده الخارجية، فتبدو كما لو كانت مكسوة بمسحة من الضباب Foggy Outlines، حيث إن الجسم السريع الحركة قد لا تبدو تفاصيله واضحة، بل لو أن الجسم كان يتحرك حركة سريعة للغاية فقد لا نراه.

ومن هنا يتبين لنا عناصر التصميم الواجب توافرها داخل الإطار المحدد للوحة الفنية. علماً بأن هذه العناصر ليست منفصلة. بل إن التصميم هو تنظيم خاص بهذه المكونات في شكل متكامل تبعاً لنظرية جشطلت.

"والجشطلت "Gestalt كلمة ألمانية ليس لها مقابل دقيق في الإنجليزية. ولكن اقترحت عدة ترجمات لها مثل Form، والتشكيل أو الصياغة Configuration، والهيئة Shape، والبنية Structure، والجوهر Essence،

(١) عمر، م.أ.: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٩٧، ص٣٠٠.

ملخص الجزء الثالث

الفصل الأول

بعد توضيح معني القومية وآثارها والإشارة إلى بعض المحاولات لإحياء هذا الفن واجب علينا التحدث عن فن التصوير الجداري محددين أهم عناصر تصميمه:

- نقطة وخط
- مساحات
- الكتلة والفراغ
- الإيقاع
- الألوان
- الملمس
- الحركة في التصميم

الفصل الثاني

٣/٢/١ آثر الفن المصري القديم على فنون التصوير في العصر الحديث

١- الواقعية

٢- النزعة الهندسية

٣- النزعة الرمزية

٤- الكلاسيكية

٥- التركيبية

٦- التعبيرية

٧- الوحشية

الفصل الثاني

٣/٢/١ آثر الفن المصري القديم على فنون التصوير في العصر الحديث:

١- الواقعية:

لم يكن الغرض الذي يرمي إليه الفنان المصري القديم من إيجاد أكبر شبه ممكن بين الصورة والأصل البشري غرضاً فنياً محضاً كما هو الحال بالنسبة للفن الحديث، بل كان غرضاً دينياً (١).

ومع ذلك فقد ترك المصروين القدماء تحفاً فنية بعيدة كل البعد عن أي منفعة دينية، وأدوات الزينة للتجميل وإرضاء الذوق الفني. والأسس التي بنيت عليها الواقعية المصرية نجدها في مناظر صيد الطيور، التي وقعت جريحة وهي تهوي جامدة، ثم المحلق منها وهي تضطرب في الجو على غير هدى مخافة الصائد، ثم منظر الجريحة منها وهي تخفق بجناحيها خفقات متراخية، ثم في تحفز القط للوثوب، ثم في الأزهار والنباتات، وهي ناهضة ومثنية مائلة إلى جنب، وبتوالي العصور لم يبتعد المصري عن هذه الواقعية ولا عن عشقه للطبيعة، فقد بدا للفنان المصري أن الصدق الواقعي أقوي لديه من الصدق المرئي، فالفنان مثلاً، لم يعلم أن للرجل يدين، ومع أن الفنان قد يري يداً واحدة فقط في البروفيل، نجد أن غريزة الفنان معتادة إلى توضيح الحقيقة بدلاً من تسجيل الصورة المرئية (٢).

ونجد أن الفنان المصري القديم قد أبدع في ابتكار قواعد ترسم بها الأشكال، فأتبع أسلوبين في رسم الأشخاص فالملك، وهو سليل الآلهة أو هو

---

(١) د/ توفيق حمد عبد الجوادن العمارة وحضارة مصر الفرعونية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٤، ص١٨٧.

(٢) منال محمدى طه العدوى، أثر الفن المصري القديم على أعمال المصري في القرن العشرين واستحداث حلول تشكيلية مبتكرة منها للمعلقات النسجية المطبوعة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٦، ص١٣٢.

الإله نفسه كان ينبغي أن يظهر في وضع خاص يستمتع بالشباب الدائم، لا ينال منه الزمن، أما أفراد الشعب فقد صورهم الفنان في أوضاع واقعية يمكن أن تظهر عيوبهم، فالعنصر الأساسي في الفن المصري القديم هو ارتباط أسلوبه في التشكيل والتكوين بمفهوم اجتماعي معين، بحيث نستطيع أن نفرق بين شخصين يختلفان مركزاً في الحياة الاجتماعية [1]. شكل (٧٨) من الجزء الأول.

وقد استطاع الفنان المصري القديم على الرغم من ثبات هيئة الأشخاص المكلف بتصويرهم وقواعد الرسم التقليدية، أن يضفي على نقوشه تعبيراً تلقائياً صادقاً في الأوضاع، والإيحاءات، ودقة في الملاحظة لم يشهد أحد مثلها، وتسجيلاً دقيقاً في تفصيلاته وتنوعاته للحياة اليومية المتكررة، واستطاع أن يضفي على رسومه أفكاراً جديدة مشبعة بالتلقائية، تستلهم وحياً نضراً وحراً، أكثر ما تكون النضرة والحرية، الدرجة أن الفن الفردي الخاص ينتهي تقريباً بأن يؤثر بدوره على الفن الرسمي [2].

٢- النزعة الهندسية [3]:

وكما غلبت النزعة الحرة إلى الواقعية في بعض الأحيان، فقد كانت النزعة الهندسية تغلب حيناً آخر، وأدي ذلك إلى رسم الأشكال مجردة، حتى إنها أصبحت رسوماً مصطنعة تقليدية، حتى تحولت آخر الأمر إلى علامات هيروغليفية تستخدم في الكتابة وتصبح علامات مصطنعة وذلك مثل صورة الآلهة إيزيس، التي أصبحت علامات هيروغليفية ترمز إلى الإلهة والحماية، ولقد استخدم الفنان المصري التجريد فخلع على صورة الإنسان مسحة من الخلود.

---

(١) سهير محمود عثمان، القيم التشكيلية للكتابات المصري القديمة وإمكانية الاستفادة منها في تصميم أقمشة المعلقات المطبوعة، رسالة دكتوراه، مكتبة كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٩، ص١٨٤.

(٢) كريستيان درويش، الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس، أحمد رضا ومراجعه عبد الحميد زايد، القاهرة ١٩٩٠، ص٣٢.

(٣) ثروت عكاشة، الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، الجزء الأول، ص٣٠.

وهكذا نجد أنه بالرغم من الرفاهية الفنية التي تمتع بها الفنان مع الألف الثاني قبل الميلاد، فإن الواقعية ظلت توجهها قواعد هندسية وأصبحت فناً يحمل الطبعين معاً(١). وللتعبير عن المسافة أو العمق، كان الرسام المصري القديم يضع الجزء البعيد فوق الجزء القريب كما لو كان الرسام يرسم مسقطاً أفقياً، وهذا التوفيق ما بين هيئات متعددة لشكل ما أو لمنظر ما بغض النظر عن المظهر المرئي الذي وجدت آثاره في أعمال شعوب أخرى مثل شعب المايا "هنود الساحل الشمالي الغربي" وعمال البرونز الصينيين وبعض الفنانين المعاصرين وبخاصة الفنان "بيكاسو"(٢).

ولم يتردد الفنان المصري في خلط مناظر الأشخاص بالموضوعات الزخرفية حسب اتجاهات العصر، فنجد في مقبرة "بو أوت – إم – حات" في أسيوط عازف هارب بجانب قطع الأثاث الجنائزية المألوفة وهكذا سارت زخرفة التوابيت في أثر الاتجاهات المعاصرة سواء في الموضوع أو التشكيل أو الأسلوب.

٣- النزعة الرمزية:

من المعروف أن الرمزية كانت واضحة في الفن المصري القديم، فنجد أن بعض الشعارات والرموز قد استخدمت في الفن المصري بشكل مستمر، ومن الزخارف الرمزية التي شاع استخدامها في الفن المصري القديم والتي أتبع الفنان المصري القديم نمطاً تجريدياً في رسمها ليضفي عليها لمسة من الخلود(٣):

---

(١) ثروت عكاشة، الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، الجزء الأول، ص٣٠٦.

(2) Gardenr, Helen, Art through the Ages, Bbell and sons, Ltd., n:d. P:72.

(٣) رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص٢١٣.

أ- **العين:** فقد كانت رمزاً للقوة المدمرة وللضوء المغشي للإبصار وللنار، وقد أدمجها المصري القديم في صورة حية الكوبرا تحمي التاج شكل (١٣)، (١٤).

ب-**الحية الرقطاء أو الكوبرا:** وقد استخدمت تعبيراً عن الغضب الشديد والرمزية التي ارتبطت بالحية كانت للجناحين والكرة بينهما. وهذان الجناحان لطائر العقاب (النسر) دليل على الحماية والصيانة أما الكرة فهي تعبير عن الشمس شكل (١٥)، (١٦).

ج- **العقرب (الجعران):** وكان يستخدم كتميمة أما العقرب فكان يتم تصويره وهو يمسك بقرص الشمس بين مخلبيه وهي شعار لغروب الشمس شكل (١٨).

د- **العلامات الهيروغليفية**(١)**:** هناك ستة من العلامات الهيروغليفية يتم استعمالها بشكل كبير في التصميمات الزخرفية وهي:

١- علامة عنخ Ankh: وهي رمز الحياة وتعتبر من أكثر التمائم شيوعاً وقد ذكر أنها تعني لحاملها الحياة على الأرض شكل (٢٤).

٢- علامة ثت Thet: وهي شكل آخر من علامة الحياة حيث ظهرت بصورة متكررة على جوانب محراب تحتمس الثالث وكذلك على قاعدة السرير في منظر ميلاد أمنحتب الثالث(٢)، ويمكن أن تكون ثت مصدر الحياة المؤنث عندما تكون علامة عنخ هي المذكر شكل (٢١).

٣- علامة واس Uas: وهي رمز القوة والسلطة شكل (٢٤).

---

(١) منال محمدى طه العدوي، أثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصري في القرن العشرين واستحداث حلول تشكيلية مبتكرة منها للمعلقات النسجية المطبوعة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان ١٩٩٦، ص ٦٠: ٦٢.

(٢) Petrie, Flinders, W.M . Egyptain Decoratioe art. London: Second edition, 1920, P:119.

٤- علامة جد أو داد Dad: وهي عبارة عن صف من الأعمدة أو رمز الاستقرار والثبات وقد اعتبرها المصريون عموداً لتثبيت الكون أو رفع السماء كما كان رمزاً للعودة للحياة(١)، وقد تواجدت العلامات الثلاث ثث وواس وداد أو عنخ وواس وداد في الأسرة الثانية عشرة في بني حسن، ومجموعة العلامات بدأت في الظهور كتصميمات معمارية مبكراً في الأسرة الثامنة عشرة ووجدت كلها على الجزء المزخرف من القلائد في الآنية الزجاجية الزرقاء للأسرة الثامنة عشرة وهي متحدة في شكل واحد مثل الحلقة ومن العلامات الهيروغليفية التي كانت تظهر كزخرفة أيضاً.

٥- علامة سام أو رمز الاتحاد: وهي عبارة عن عمود وله رأس كبيرة متميزة تشبه رؤوس النخيل والساق تنحني في استدارة وبعد ذلك ينبعج وهذا يشير إلى أنها يمكن أن تكون عموداً من سيقان النخيل ملتفاً بعضها مع بعض القمم المرتفعة في انحناء من أجل الزخرفة. ويتم تشكيل الساق من أجزاء متعددة تم تجميعها معاً، وبذلك أصبحت بصورة طبيعية صالحة لتكون رمز الاتحاد، شكل (٢٣).

٦- علامة الكا: مثل المصريون، وضع الكا في هيئة ذراعين ممتدتين إلى أعلى تخرجان من قاعدة تخطيطية من المفروض أنها تمثل عضلات الصدر وتمتد الذراعان كما لو كانت في وضع التعبد وبذلك تتفق مع قواعد الفن المصري في تمثيل الحجوم الثلاثية الأبعاد، ورمز الكا المقصود منه عند المصري القديم العناق أو الاحتضان ويعتبر العناق نوعاً

(١) رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص٢٣١.

من أنواع الحماية(١)، ولقد ربط المصري القديم بين مفهومي الكا والرجولة فكانت الكا ترمز إلى قوة التناسل الذكرية أيضاً، فقد كانت رمز فحولة الذكر هو الثور، الذي كتب المصريون اسمه بنفس علامات الكا، مما يدل على أن الكلمتين كان لهما نطق متشابه تشابهاً كبيراً(٢).

هـ- النبات(٣):

استخدم المصريون القدماء النبات في زخارفهم الرمزية ومنها:

١- البردي: حيث كان رمزاً للشمال.

٢- اللوتس: كان رمزاً للجنوب بالإضافة إلى أن المصريين رمزوا به لظهور الروح العظيمة للحياة من المياه. وأعتبر المصريون زهرة اللوتس نفسها أحد أشكال الإله الأعلى وهى تعد من الرموز الأسطورية فقد كان يعتقد أن الحياة نشأت باستخدام رمز زهرة اللوتس التي تتفتح تحت أشعة الشمس لتبعث أريجها إلى رب الشمس.

٣- الباقة المزدهرة من سيقان البردي: كانت تعبر عن تمني الازدهار للطفل، كما تزدهر الزروع الخضراء ومن أشهر التمائم التي استخدمت بهذا الشكل ما كان على هيئة الصولجان واج والتي يقلد بها ساق البردي وكانت توضع فوق صدر المتوفي لأنها تعني عندهم إعادة الحياة والشباب.

(١) رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص٢٢٧.

(٢) منال محمدى طه العدوي، أثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصري في القرن العشرين واستحداث حلول تشكيلية مبتكرة منها للمعلقات النسجية المطبوعة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان ١٩٩٦، ص ٦١

(٣) منال محمدى طه العدوي، أثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصري في القرن العشرين واستحداث حلول تشكيلية مبتكرة منها للمعلقات النسجية المطبوعة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان ١٩٩٦، ص ٦١.

٤- نفر: (وهي الزهرة الكونية الأولي)(١)، التي تفتحت براعمها لتخرج منها الشمس، وتصعد عالياً وتطير (ومن هنا جاء الريش) عبر السماء وهي تعني الجمال أو الكمال.

و- **التمائم**: استخدمت تمائم كثيرة ترمز إلى أشياء عديدة منها على شكل الساق أو القدم وكانت تعني أمنية التبكير بالمشي والقدرة عليه ومن تعاويذ كتاب الموتي ما يدعو للمتوفي بأن يكون على هيئة التميمة التي اعتقد أنها معلقة في رقبة الإله رع لتمنع قلبه من السقوط بعيداً عنه، وغيرها الكثير.

ز- **الآلهة**: نجد أن الآلهة المصرية ظهرت كزخارف رمزية فمثلاً أشكال:

١- الإلهة ماعت: بجناحيها المفرودتين كانت تزين بوابة آمون وذلك في عهد تحتمس الثاني[٢]، بينما في الأزمنة المبكرة نجدها تقف لتحمي اسم (أنف الخامس) وذلك على العقرب، شكل (٢٥).

٢- الإله آتون: كان يرمز لإله الشمس قبل عهد أمنحتب الرابع بالشكل الهرمي وهو أقدم رمز لإله الشمس كما كان يرمز له بالصقر لأن الصقر من أسمائه، ولكن هذين الرمزين كانا مفهومين بين سكان وادى النيل فقط وفي عهد أمنحتب الرابع، القرص المحاط بالشعار الملكي الثعباني الذي أشعته متفرقة متجهة إلى أسفل كل شعاع منها ينتهي طرفه بصورة يد بشرية، شكل (٤٦) من الجزء الأول، وطوال فترة الحكم لإخناتون سجلت مئات المناظر التي تصور الإله آتون وهو

(١) رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص٢٣٤.

(٢) (Petrie, Flinders, W.M., Egyptain Decoratioe art. London: Second edition, 1920. P:114.

يمد شعاعاته الذهبية وهذه الأياد الآدمية كان يصل بعضها إلى فتحتي الأنف للملك والملكة جالباً لها نسمة الحياة، في إشارة واضحة إلى قوة ناشئة من منبعها في السماء تتحكم في العالم وفي أقدار الناس، ولكن هناك استثناء واحد لمنظر منقوش في العمارنة نجد فيه أيادي آتون وهي تمتد لتبارك أم إخناتون، "الملكة تي" وآباه "الملك إمنحتب الثالث" وتمنحهما تلك الهبة الإلهية المقدسة وهو من ملامح التجديد في الفن المصري القديم. وأخيراً نجد أن موضوعات التصوير المصري قد زخرت بالزخارف الرمزية.

٤- الكلاسيكية:

وهذه النزعة ظهرت منذ بداية الدولة القديمة بما تحمله من سكون، ووقار بالإضافة إلى البساطة، وكذلك رأينا هذه الكلاسيكية في الدولة الحديثة في عهد أمنحتب الثالث التي حملت شعار الاعتدال والتحفظ، شأنه في ذلك شأن الأسرتين الرابعة والخامسة، مثال ذلك شكل (٩٨) من الجزء الأول.

٥- التركيبية:

وقد وضحت هذه النزعة عند فنان مقبرة "نب أمون" - والمقصود بها تأليف الشيء من مكونه البسيط، أي الاتجاه من الأجزاء إلى الكل الذي يضمها - مثال شكل (٢٦)، وهو صورة لفتاة تقدم شراباً لوالديها، لم يبق منها سوي يد تمد كأساً ذهبية، وتعد أصابعها لوحة فنية مستقلة كاملة، وقد بسط المصور كل رسمه وعالجه في خطوط إجمالية، ولكنه استطاع أن يبث فيه الحياة، الأمر الذي جعله من الرواد الأوائل للمدرسة الانطباعية، حيث أوحي بما يريد أكثر مما يخوض في التفصيلات، أي يتناول الخطوط والأشكال في عمومها.

٦- التعبيرية:

قد جاء إخناتون (١٣٦٧ – ١٣٥٠ ق.م) صاحب هذه النزعة المتمردة، فقد كان صاحب خيال في عقيدته الدينية والسياسية، كما كان داعية لفن جديد بعيد عن التقاليد، وكان طراز إخناتون ثورياً في بدايته، ثم أخذ يرسى قواعده، فحل مفهوم الصدق والعمق أول مرة في تاريخ الفن محل مفهوم الجمال القديم.

ولأول مرة قدم الفن المصري رسماً صحيحاً ليد بشرية يمكن ثنيها عند الرسغ، ولقدم بشرية تظهر أصابعها في وضعها الطبيعي، شكل رقم (١١١) من الجزء الأول، كما استطاع الفن المصري لأول مرة أن يقدم منظرين يعلو أحدهما الآخر، فيحس المشاهد أن أحدهما مكمل للآخر، مثال لذلك شكل (٢٧) من الجزء الأول.

٧- الوحشية:

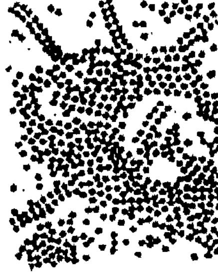
في عهد الأسرة التاسعة عشرة، وجد إن فنان مقبرة "أمن – إم – أونت" يكاد يكون رائداً لأصحاب "المدرسة الوحشية"، فهو يحرك أحياناً فرشته الجامحة الغموس في اللون خارج الحدود المحوطة الحقيقية، وفي كل لحظة يطغي هذا اللون على حدود الشكل، ولا يعيده إلى مكانه سوي خط يرسم من جديد دون أن ينظر إلى القانون الكلاسيكي، مثال شكل (٢٧) من الجزء الأول، فقد صورت هذه اللوحة في عجلة، إلا أن ألوانها رائعة الجمال، حيث نري في هذه اللوحة أن فكرة اللون عند المصور تغطي صفاء الرسم، كما لو كان فناناً معاصراً.

ملخص الفصل الثاني

بعد أن تحدثنا في الفصل الأول عن فن التصوير وعناصر التصميم نوضح في هذا الفصل آثر الفن المصري القديم على الفنون القديمة في العصر الحديث مثل:

- الواقعية
- الهندسية
- الرمزية
- الكلاسيكية
- التركيبية
- التعبيرية
- الوحشية

وبعد ذلك نبدأ في الجزء التطبيقي الذي يوضح فكرة إحياء التراث القومي للتصدي للعولمة مطبقة ذلك على بعض المناطق في المنشآت الرياضية.



شكـــل (١)

تولد النقط قوى جذب

وتنافر خفية تعطـــي

إحســـاس بالحركـــة



شكـــل (٢)

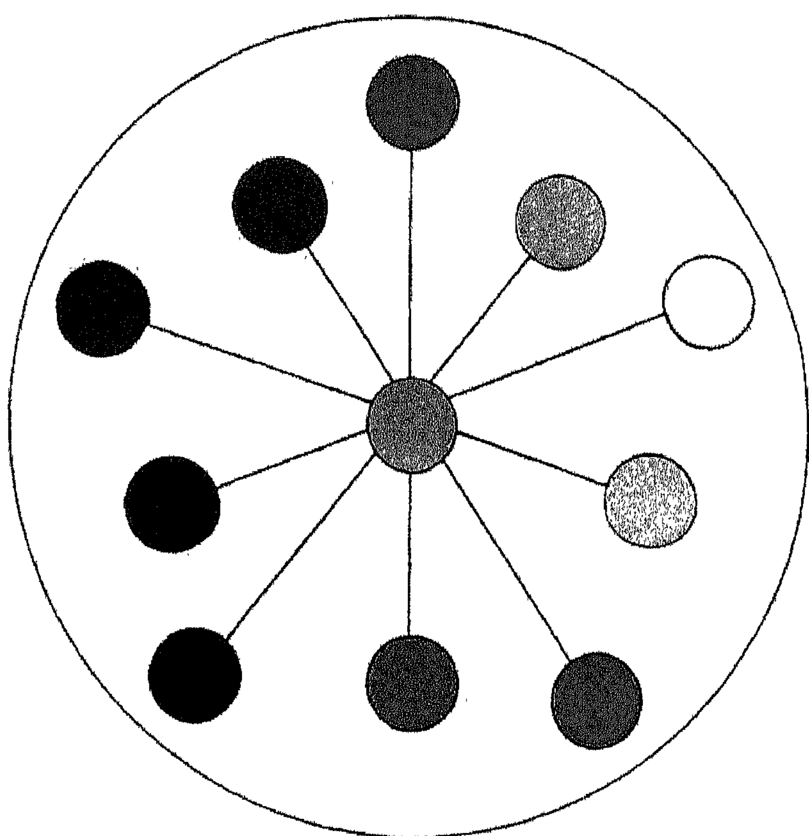
التراكب يؤدي إلي تأكيد

وتميز عنصر عن الأخر



شكـــل (٣)

تظهر لنا سيادة الكتابة العربية علي الزخرفة النباتية



شكل (٤)

١٠

٩/

٨/ ١/ ٢/ ٣/ ٤/ ٥/ ٦/ ٧/ ٨/ ٩/ ١٠/

٧/

٦/

٥/

٤/

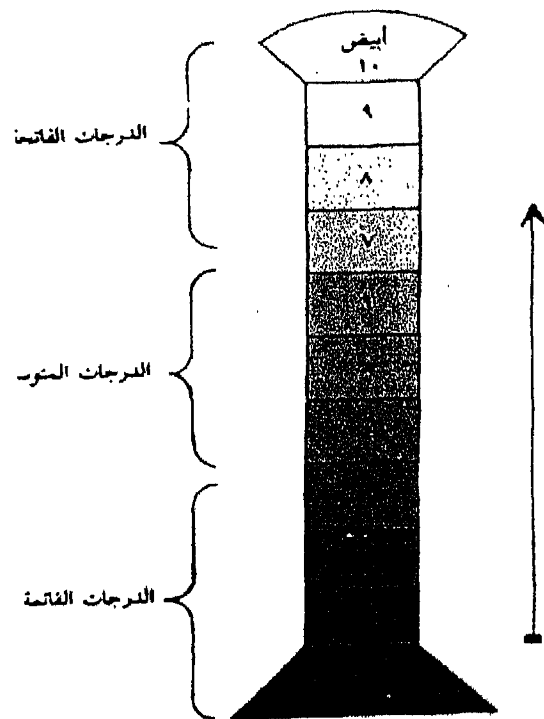
٣/

٢/

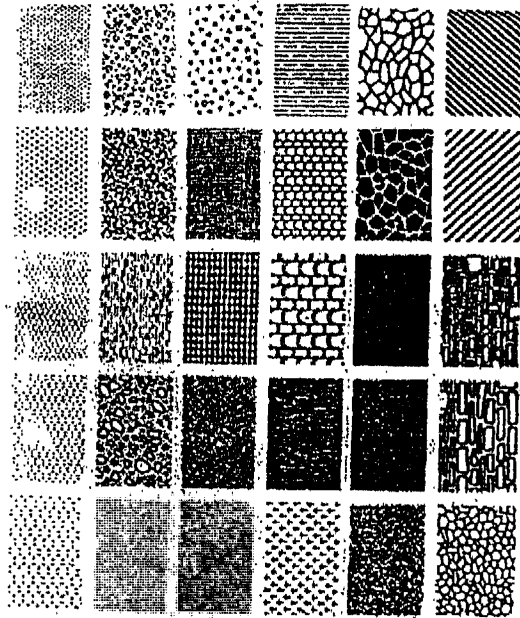
١/

صفر

شكل (٥- بط)


أبيض
١٠
٩
٨
٧
الدرجات الفاتحة
الدرجات المتوس
الدرجات القاتمة

شكل (٥-هـ)



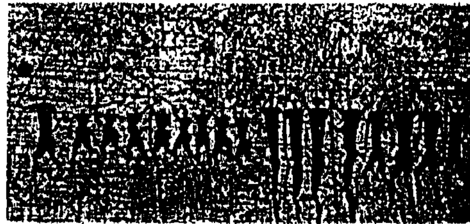
شكـل (٦)

مــــلامس مختلفــة

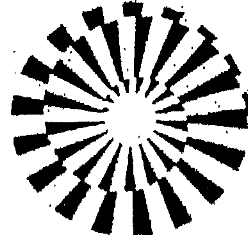




شكـل (٨)



شكـل (٩)

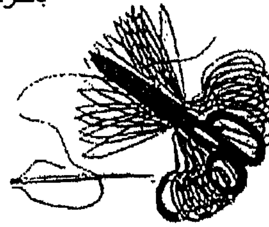


شكل (٧)

وهــو يعطي الإحساس
بالحركة والاستمرارية



شكل (١١)



شكل (١٠)

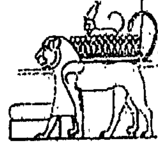
تلك الأشكال تعطي
الإحساس بالحركة



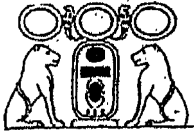
شكل (١٢)

تعطي الإحساس بالاهتزاز والتردد

الأســـد



شكل (١٩)



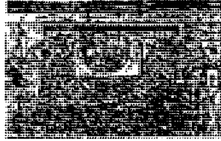
شكل (٢٠)

أشكال مختلفة للأسد لاستخدامه في الزخارف المصرية القديمة



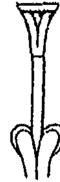
شكل (٢١)

د- نموذج لعلامات هيروغليفية وهي علامة ثت Thetمن واحـد الأوعية الخـاصـة بالملك تـوت عنخ آمـون



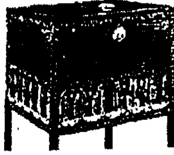
شكل (٢٢)

نموذج لاستخدام أسدان يجلسان ظهراً لظهر أحدهما يرمز إلي الأمس والآخر إلي الغد



شكل (٢٣)

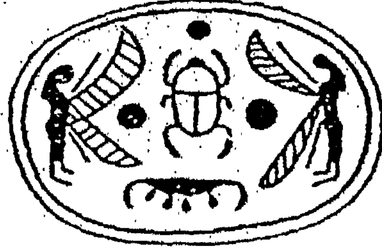
رسم لعلامة سام أو رمز الاتحاد



شكل (٢٤)

صندوق خشبي خـاص بالملك توت عنخ آمو حيـث اجتمعت في هذا التصميم علامة عنخ وواس

التمائم :

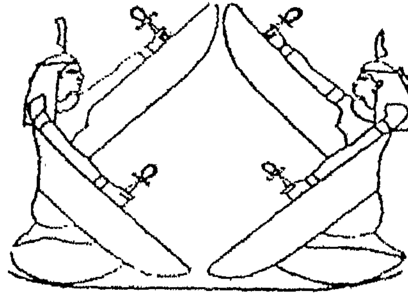


شكل (٢٥)

الآلهة ماعت تقف

لتحمي اسم الملك

" انتف الخامس "



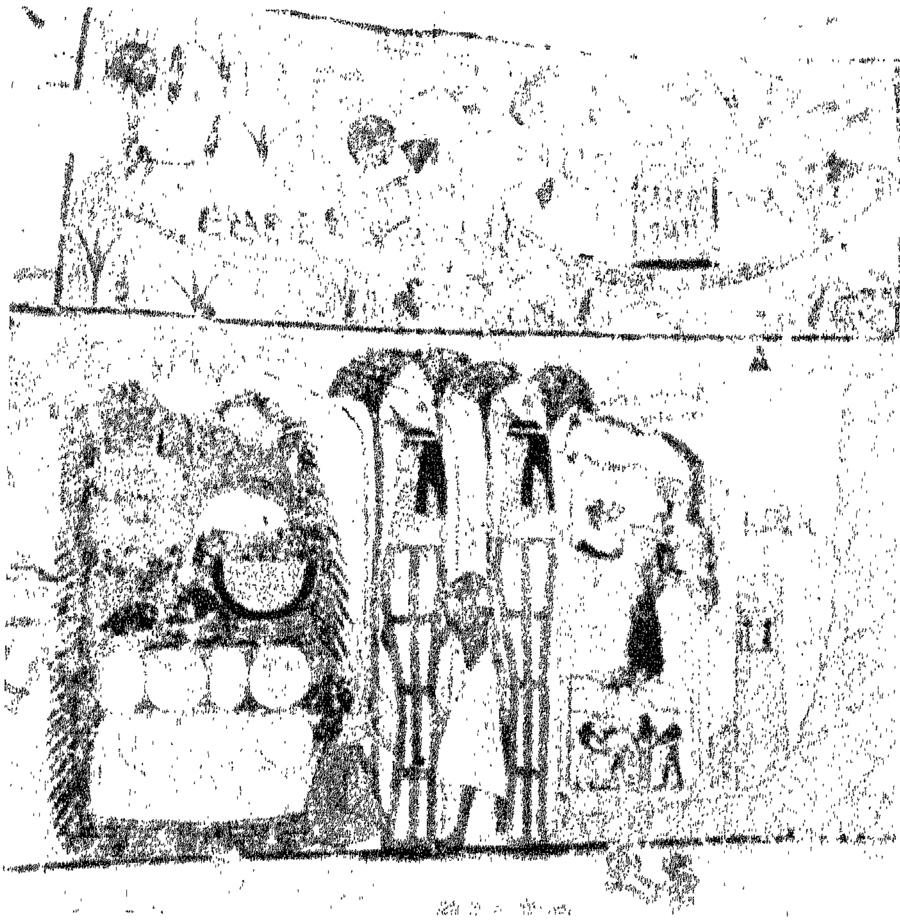
الآلهة ماعت

بجناحيها المعردتين



شكل (٢٦)

نموذج لتوضيح التراكبية التي بدأت منذ الفن المصري القديم حيث يوضح المنظر فتاة تقدم شراباً لوالديها وقد زينت شعرها بشريط من الزهور، ووضعت فوق رأسها مخروط العطر، وحلت أذنيها بقرط كبير وذراعيها بسوارين من حبات الخرز، أما الكأس الذهبية التي تقدمها لوالدها فمزينة بأزهار البشنين وبراعمه التي نسقت تنسيق بديع



شكل (٢٧)
و هو يوضح رحلة المتوفي الجنائزية و تطهير المومياء أمام المقبرة .
من "أمن – ام – أونت" – دير المدينة طيبة.

الجزء التطبيقي

لتحقيق الهدف الأساسي من هذا البحث وهو استحداث حلـــول تشـــكيلية مستوحاة من العناصر والأساليب والأفكار الفنية المصرية القديم,وذلـــك إحيـــاء لروح القومية.

وقد تم تطبيق ذلك علي منشآت جماهيرية وهي المنشآت الرياضية لمـــا لها من شعبية كبيرة تؤدي الي سرعة وقوة التأثير لتأكيد روح القوميـــة ورفـــع الذوق الجمالي والإرتقاء بالأحاسيس الجماهيرية.

فسوف نستعرض في هذا الفصل بعض الأفكار التصميميـــة المقترحـــة لبعض المنشآت الرياضية المتخذة كعينة لوضع أفكار الباحث محاولـــة لوضـــع تصور جمالي لها مضاف إليه روح القومية.

فمن خلال دراستنا لنشأة الفن وكذلك نشأة الفنون الجداريـــة وارتباطـــها بالعمارة. أيضاً خصائص ومفاهيم الفن المصري القديم.في الجـــزء الأول مـــن الدراسة الرياضة عند قدماء المصريين ودور المصمم المزخرف والمعماري فـــي إعطاء الطابع القومي لتلك المنشآت في الجزء الثاني.

وكذلك دراسة أسس التصميم الجداري في الجزء الثالث فقـــد بقـــي لنـــا التطبيق العملي.

في اللوحة الأولي :

يتضح لنا مسقط أفقي لحمام السباحة ككل يوضح الفرق في المســـتويات الموجودة بالمكان. وكذلك يوضح العنصر الزخرفي المســـتخدم فـــي الأرضيـــة والذي يقوم بتحديد مسار الحركة. وهو يوضح أيضاً أماكن الأعمـــدة, ومكـــان وحجم كل من الحمام الكبير والصغير .

أما اللوحة الثانية :

وهي توضح منظوراً لفراغ المدخل الذى استخدم فيـــه عنصـــر زخرفـــى فرعونى، للارضية و أماكن الجلوس وقد وضع المدخـــل كمتـــوازى عمـــودى للمدخل حتى يوجهه مسار الحركة و يعطى خصوصية لهذا المدخل ، ورغـم أن هذة اللقطه بعيدة ولم توضح المدخل توضيحاً وافياً إلا أنه يبدو فيه تعدد اســتخدام الخامات والالوان وكذلك المستويات.

ويتضح فى هذا المنظر ترتيب المظلات التى شملت بعـــض التفريغـــات حتى يمر الضوء راسماً بعض العناصر الزخرفية الضوئية على الارض. وهـــى فكرة مستمدة من الفكر المصرى القديم حين استطاع التحكم فـــى الضـــوء مـــن فتحات معينة لتدخل الى اماكن فى لحظة معينة.

أما اللوحة الثالثة :

فهى توضح منظوراً لفراغ المدخل وهى تشتمل علـــى روح البســـاطة المصرية و استخدام الاعمدة الفرعونية وكذلك يوضح الســـور المصنـــوع مـــن الحديد وكذلك قطع الاثاث المستمد طرازه من روح الفن المصرى القديم.

وتوضح أقتراح المظلات التى تشمل بعض التفريعـــات التـــى رســـمت زخارف ضوئية على الارض نتيجة الضوء بها.

أما اللوحة الرابعة :

فهى منظور لحمام سباحة الأطفال. حيث صمـــم مـــن فكـــرة الحديقـــة المصرية. ووضعتأمامها لوحة جذرية مستمدة ومكملة لفكرة حمام السباحة وهـــى

عبارة عن مدرجات لزرع من الحجر وضعت داخلها اللوحة الجدارية وأحيطت من الجنبين بالسراميك.

ويتضح لنا العنصر الزخرفى للمياة المستخدم داخل القائم لحمام السباحة الكبير وكذلك جدار أرتفاع المستوى.

ويتضح هنا العنصر المستخدمة فى الارضية لتوجية مسار الحركة وكذلك وحدة تصرف المياة المستخدمة حول حمام السباحة وكذلك منطقة مجوى المياة التى تمر حول حمام السباحة حتى يتمكن من غسيل القدمين قبل نزول الحمام.

أما للوحة الخامسة :

وهى مسقط افقى لحمام سباحة الاطفالويضح فية تصميم أرضية الحمام التى تنفذ بخامة السراميك ثم دراجتان حول القاع من الجرانيت ثم تخشين مناطق الرسم بهما حتى لا تنزلق أقدام اللأطفال عليها.

أما اللوحة السادسة :

فهى لقطة تفصيلية لحمام سباحة الأطفال وهى توضح مستويات الدرجات داخل الحمام.

أما اللوحة السابعة :

فهى تعبر عن وحدات الاثاث المعدنية المصممة لمناطق المستويات المرتفعة أى تبعد عن حمام السباحة و المياه وهى مستوحاه من الزخارف المصرية القديمة، أمام المفرش المستخدم ولم يستخدم فية تعدد للألوان حتى لاتأثر على ألوان المظلات المستخدمة فوقها وتسمح برؤية الزخارف الضوئية المصممة فى الأرضية.

أما اللوحة الثامنة :

فهى تصميم لوحات الأثاث المصنعة من اللدائن (البلاستيك) التى تحـــول حمام السباحة ونلاحظ الاختلاف بين ذلك الكرسى والاخر المصنوع من الخامـــة المعدنية حيث تم زيادة السمك فى الكراسى لتتحمل خاصة أن هذة الخامة ضعيفة أما الحديد فقد يبدو فية تقليل السمك لفرق الخامة و تحمل.

أما اللوحة التاسعة :

وهى توضح تصميم غطاءين لمنضدة مستخدمة فى المكان حيث أستخدم الأول فى مناطق حول حمام سباحة حتى يظهر لون الغطاء. أمـــا الثـــانى فـــهو المستخدم تحت منطقة المظلات حتى لاتؤثر على مجال الرؤية نتيجة لتصميــــم المظلات وكذلك التصميمات الضوئية التى تسقط من خلالها على الارض.

أما اللوحة العاشرة :

فهى منظور لحمام السباحة يوضح تكوين مجموعـــة الكراســـى حـــول المنضدة بجوار مجرى المياة حول الحمام الكبير الذى يستخدم لغسيل القدميـــن. وكذلك تصميم وحدات تصريف المياه حول الحمامز وتبدو الـــروح المصريـــة القديمة فى كل العناصر المصممة التى تتكامل مع بعضها.

أما اللوحة الحادية عشر :

فهى نموزج لوحدة تصريف المياة المستخدمة حول حمام السباحة.

أما اللوحة الثانية عشر :

فهي توضح تصميم المظلات المستخدمة والتى تتكر. وكذلـــك توضـــح التصميم التفريعى لتلك المظلات التى ترسم بعض التصميمات الضوئيـــة علـــى

الارض. وهذه الفكرة مستمدة من روح الفن المصرى القديم الذى أستطاع التحكم فى دخول الضوء من بعض الفتحات لتنير اجزاء معينة فى اوقات محددة.

أما اللوحة الثالثة عشر:

فهي اقتراح تصميمي الصالة المغطاة بمجمع الألعاب، بإستاد القـــاهرة، مستخدمين في ذلك الروح المصرية القديمة، وكذلك وضع لوحة تحمـــل ســـمات الرياضة- في الفن المصري القديم.

أما اللوحة الرابعة عشر:

فهي اقتراح تصميمي لواجهة إستاد الهوكي بمجمع الألعاب، بالقـــاهرة، مستخدمين لوحة جداريه تعبر عن رياضة الهوكي. وفي المبني الخلفي استخدمت لوحة بعرض المبني تشمل أوضاع رياضة الهوكي المختلفة.

أما اللوحة الخامسة عشر:

فهي اقتراح تصميمي لواجهة نادى المهندسين، بأســيوط وهـــي تحمـــل سمات الفن المصري القديم، وقد تم تمييز مذهل للواجهة بلوحتين من الموزايـــك (عن زهور البردي).

أما اللوحة السادسة عشر:

فهي اقتراح تصميمي لواجهة نـــادى الفروســـية بـــالجزيرة، القـــاهرة، واستخدام تصميم جداري يحمل الصفات المصرية القديمة وهي تعبر عن رياضة الفروسية.

أما اللوحة السابعة عشر:

فهي اقتراح تصميمي لواجهة صالة الجمباز، بنادي المهندسين – السادس من أكتوبر، وقد تم حل سطح المبني بالكامل عن طريق تخشين عناصر التصميم المقترح الذي يمثل رياضة الجمباز.

أما اللوحة الثامنة عشر:

فهي اقتراح لواجهة صالة الجمباز – بنادي المهندسين – السادس من أكتوبر – وذلك باستخدام مواسير الحديد في تنفيذ التصميم.

أما اللوحة التاسعة عشر:

فهي لنفس اللوحة السابقة مع استخدام فلاتر الضوء في الظلام حتى تضئ عناصر التصميم المقترح.

أما اللوحة العشرين:

تصميم جداري لرياضة السباحة يتضح فيها التصفيف العرض للعناصر مع تجاهل المنظور، وقد تم اختيار ألوان مستوحاه من الفن المصري القديم. وقد استخدمت طوط حمراء حول العناصر مستوحاه من الفن المصري القديم.

وقد تم استخدام هذا التصميم في تصميم السباحة بنادي الجزيرة الرياضي.

أما اللوحة الحادية والعشرين:

تصميم جداري لرياضة الفروسية وقد تم تميز إحدى الخيول بلون مختلف، وقد عمد الباحث إلى عدم إتمام العنصر الزخرفي أسفل التصميم في تناقص تدريجي مستوحاه من الفكر المصري القديم حيث استخدم المصري القديم ذلك الأسلوب لإسباب سحرية وعقائدية.

وقد استخدم هذا التصميم في تصميم نادي الفروسية بالجزيرة.

ما اللوحة الثانية والعشرين:

تصميم جداري لرياضة الهوكي ويتضح فيه التأثر الكبير بفكر الفنان المصري القديم، حيث يشتمل التصميم على التسطيح والتصفيف.

وقد استخدم هذا التصميم في حل واجهة استاد الهوكي بمجمع الألعاب بالقاهرة.

أما اللوحة الثالثة والعشرين:

تصميم جداري لرياضة الجري.

أما اللوحة الرابعة والعشرين:

تصميم جداري يمثل (رقص الرجال) وقد تم تميز عنصرين منها بألوان مختلفة، ويتضح لنا التسطيح والتصفيف والبعد عن المنظور. وقد استخدمت خطوط سوداء حول العناصر، وجميعها أساليب مستوحاه من الفن المصري القديم.

وقد استخدم هذا التصميم في الإقتراح التصميمي لواجهة الصالة المغطاه بمجمع الألعاب.

أما اللوحة الخامسة عشر:

تصميم جداري يمثل رياضة "الجمباز" وهي تعبر عن بعض حركات هذه اللعبة في تكوين مستوحى من الفن المصري القديم.

وقد استخدم هذا التصميم في الاقتراح لحل واجهة لصالة الجمباز بنادي المهندسين بالسادس من أكتوبر.

أما اللوحة السادسة والعشرين:

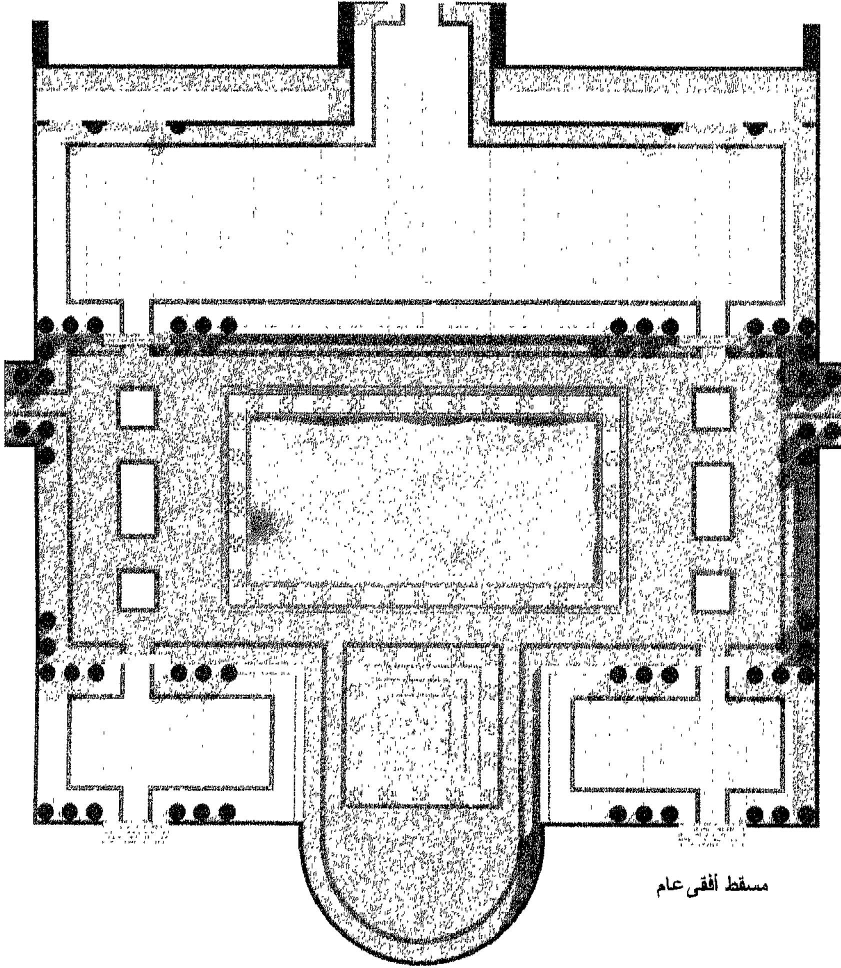
وهي لوحة تعبر عن رياضة الفروسية.

أما اللوحة السابعة والعشرين:

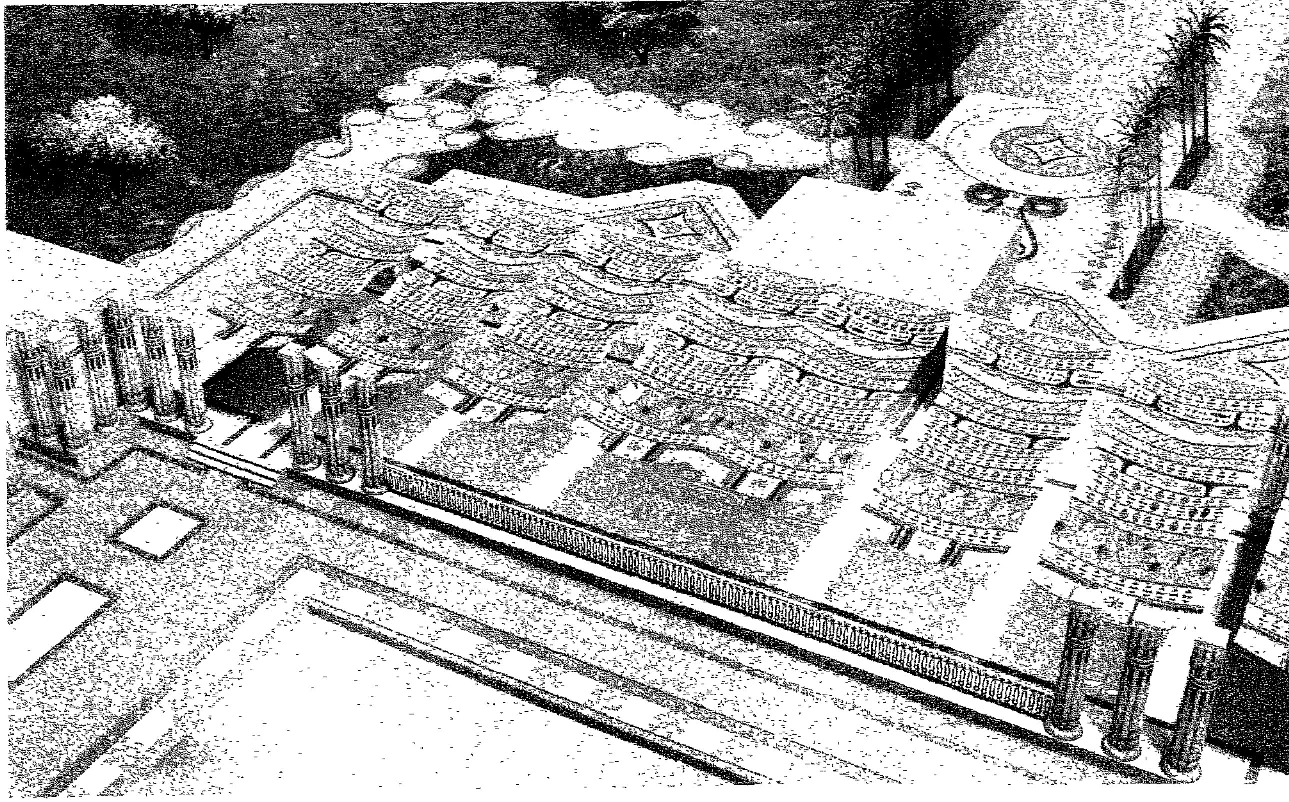
وهي لوحة عناصرها زهور البردي والطيور وقد ت تنفيذ جزء من هذه اللوحة بخامة "الموزايك" واستخدمت في الاقتراح التصميمي لواجهة نادي المهندسين بأسيوط.

أما اللوحة الثامنة والعشرين:

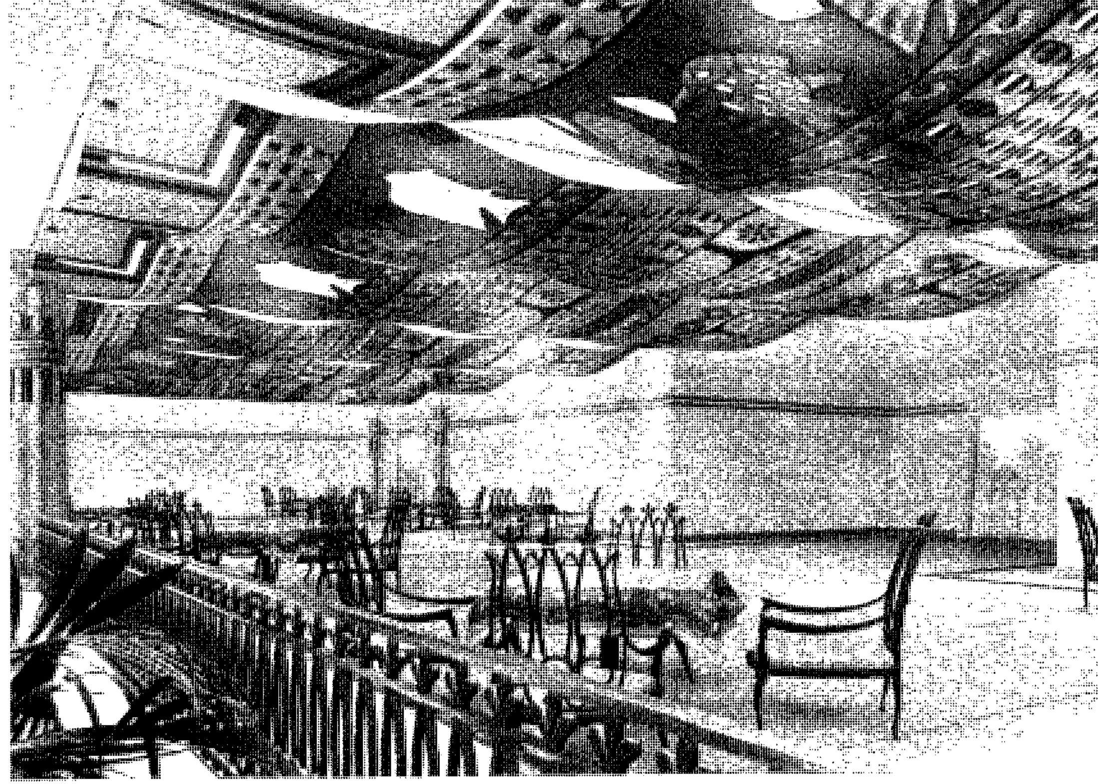
لوحة تمثل رياضة السباحة.



شكل (١)　　مسقط أفقى عام

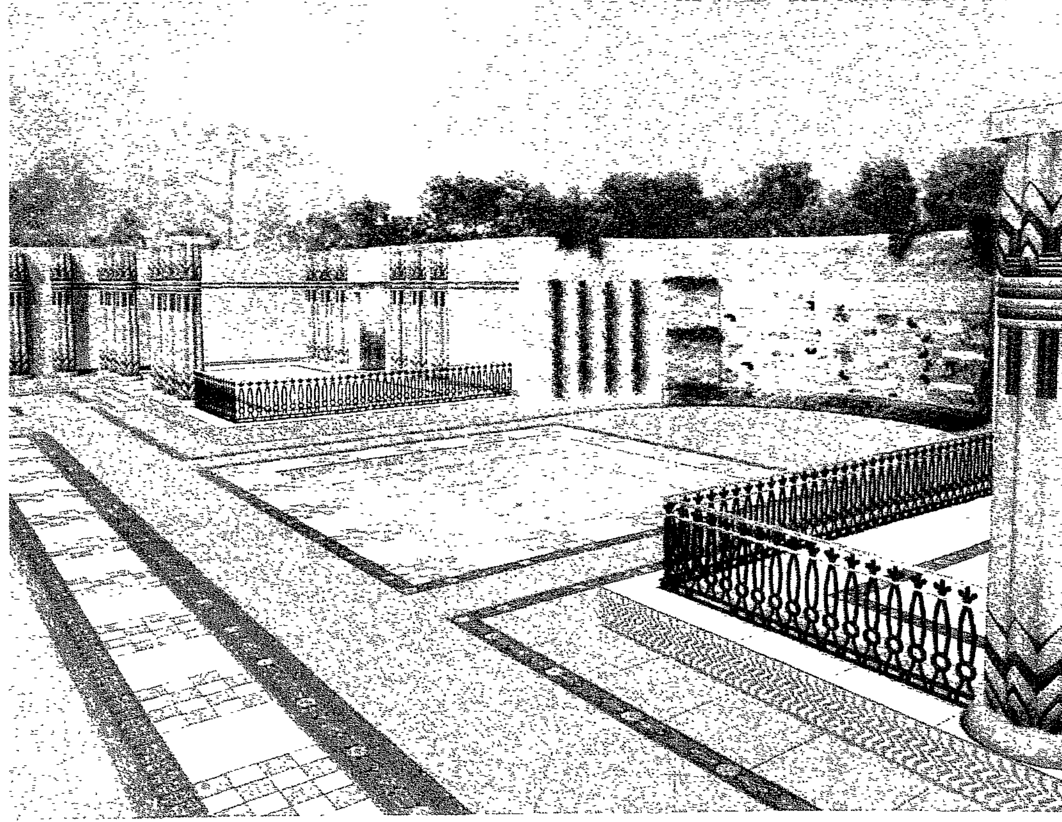


شكل (٢) منظور لفراغ المدخل

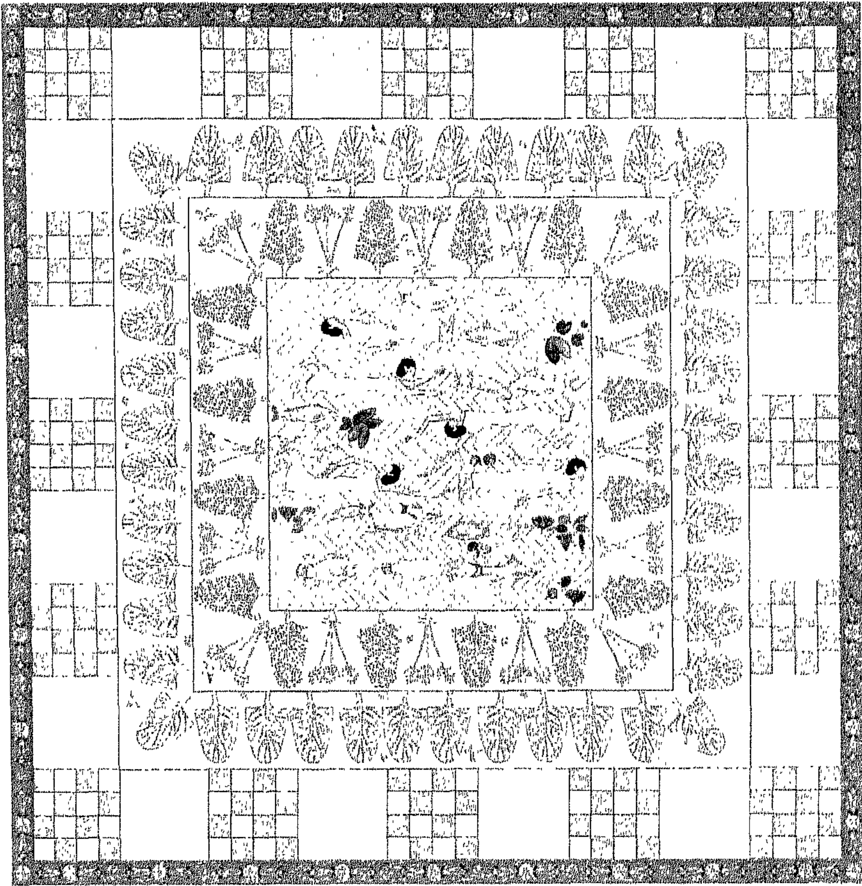


شكل (٣)

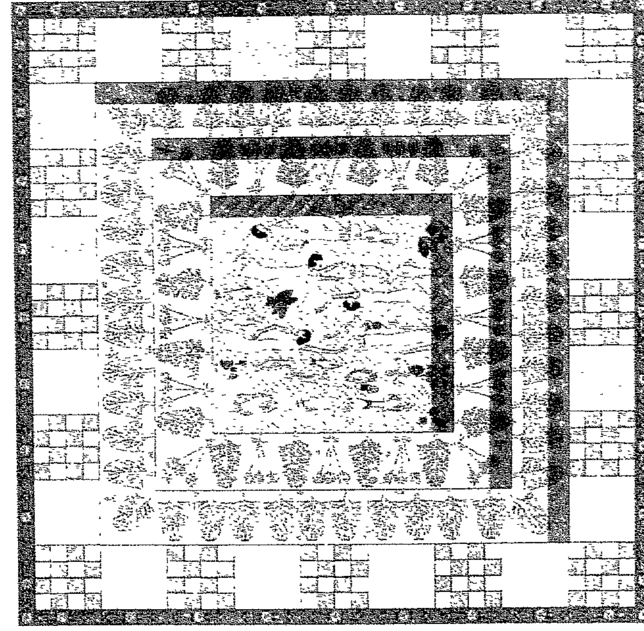
منظور لفراغ المدخل في حمام السباحة بنادى الجزيرة الرياضى

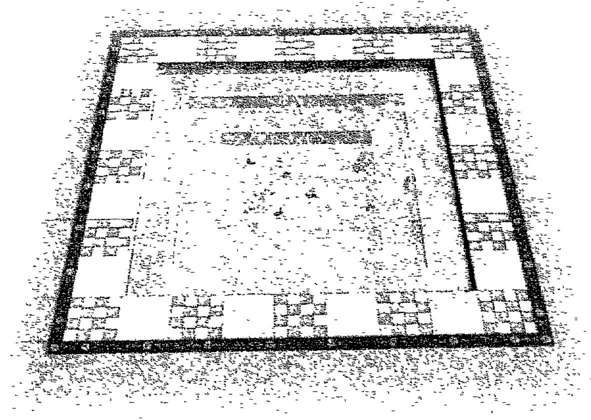


شكل (٤) منظور حمام سباحة الأطفال

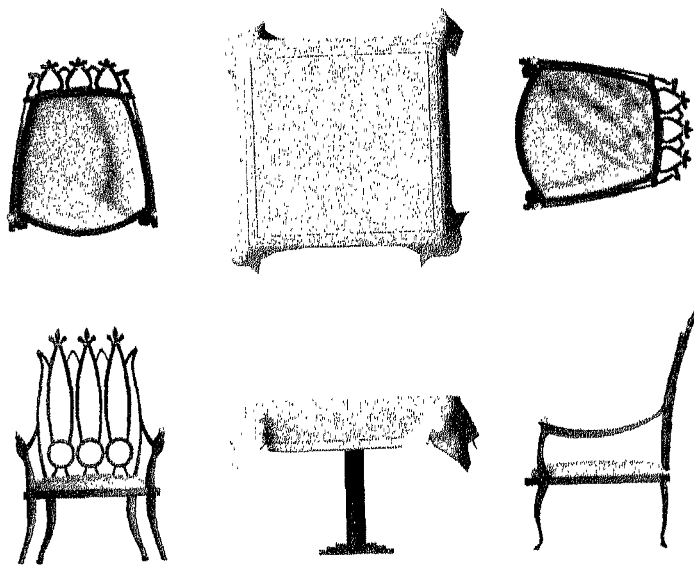


شكل (٣) مسقط أفقى لحمام سباحة الأطفال





شكل (١٦١) لقطة تفصيلية لحمام سباحة الأطفال

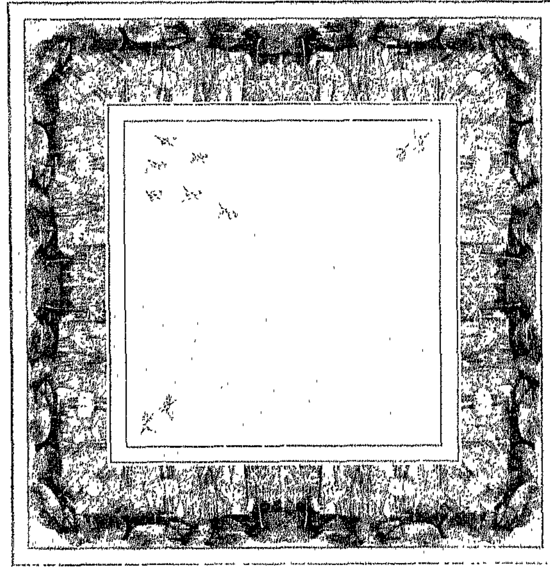


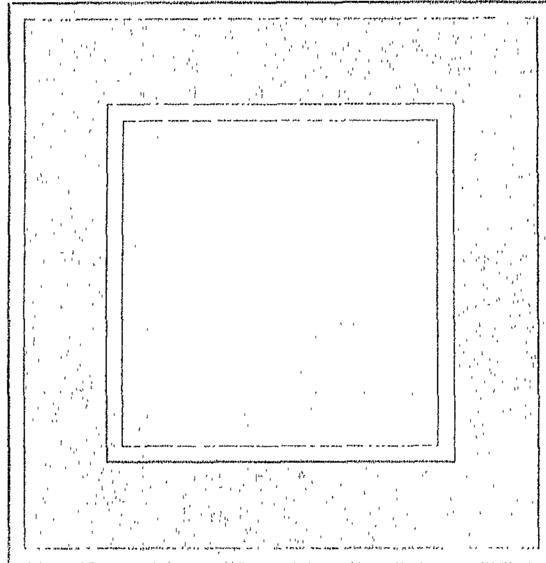
وحدات الأثاث المعدنى



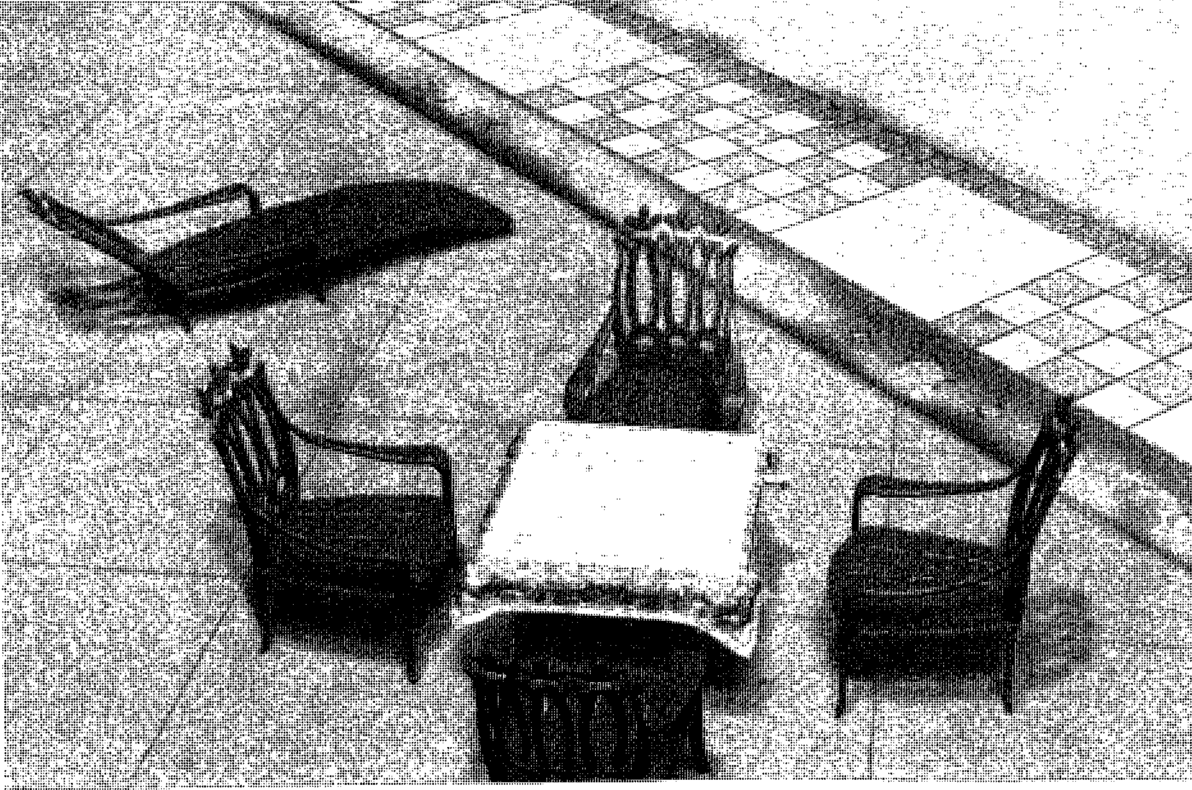
وحدات الأثاث المصنعة من اللدائن

شكل (١٨



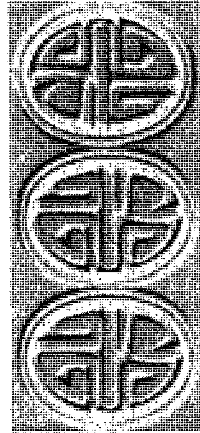


وحدة غطاء المنضدة شكل (٩١)

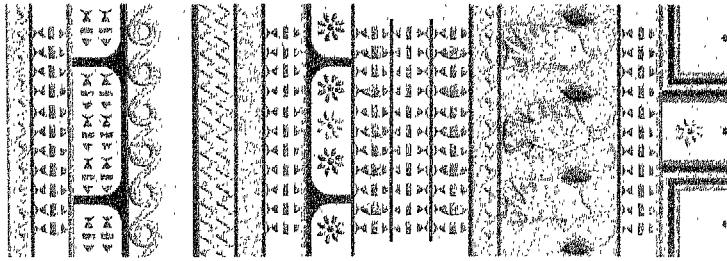


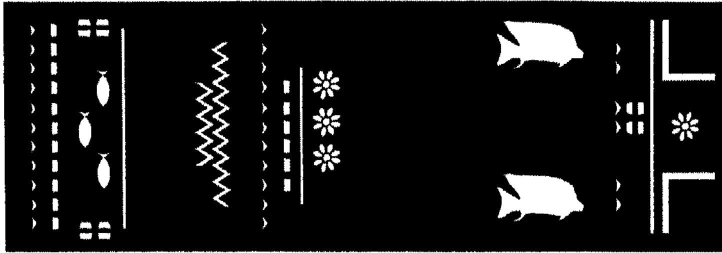
شكل (١٠)

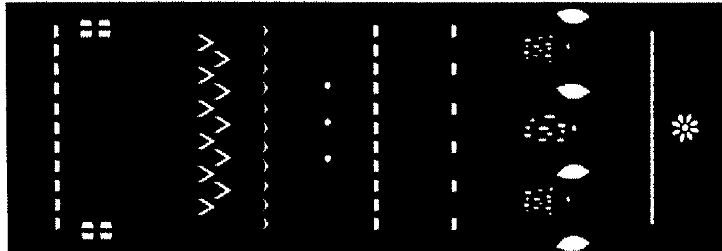
منظور يجمع بين وحدات الأثاث، والمفرش. ووحدة تصريف المياه وجزء من حمام السباحة.

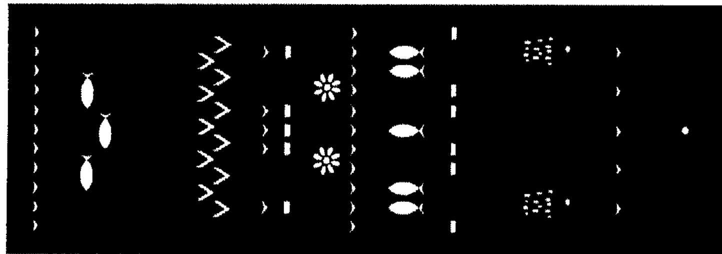


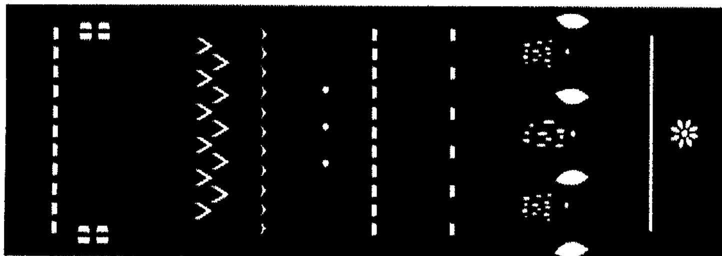
وحدة تصريف المياة لحمام السباحة



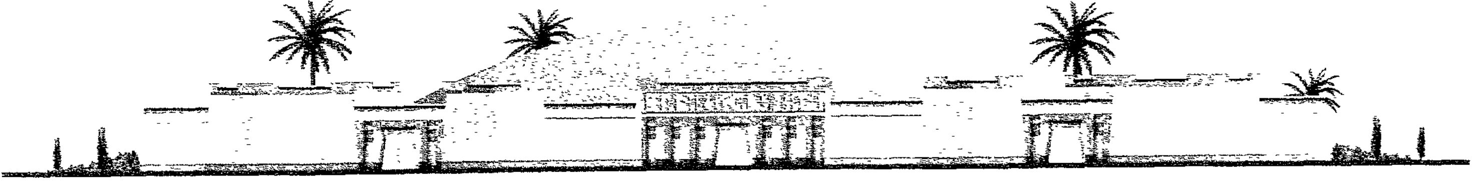




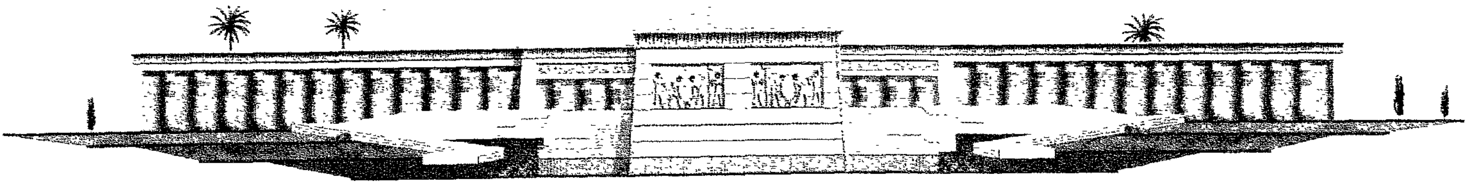




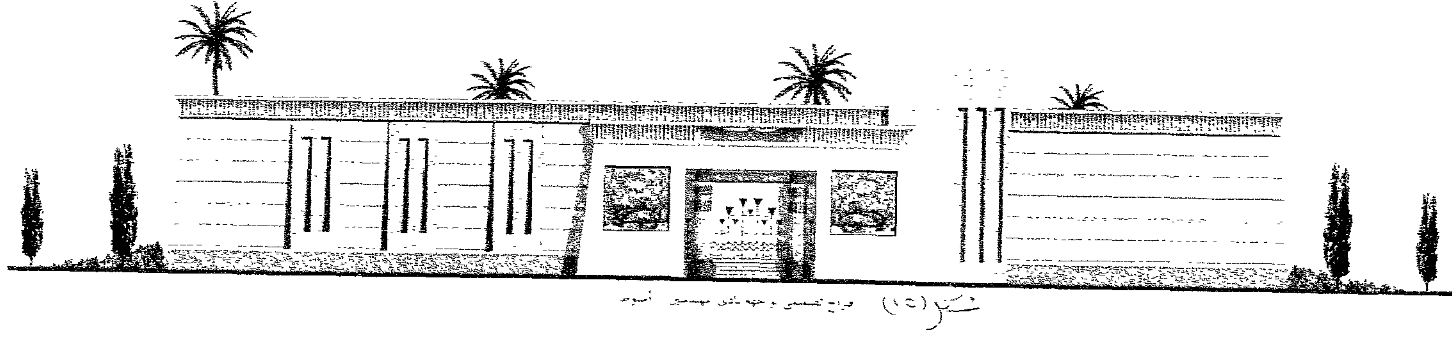
نموذج تجميعى لإقتراح تغطية المدخل بواسطة مظلات من القماش



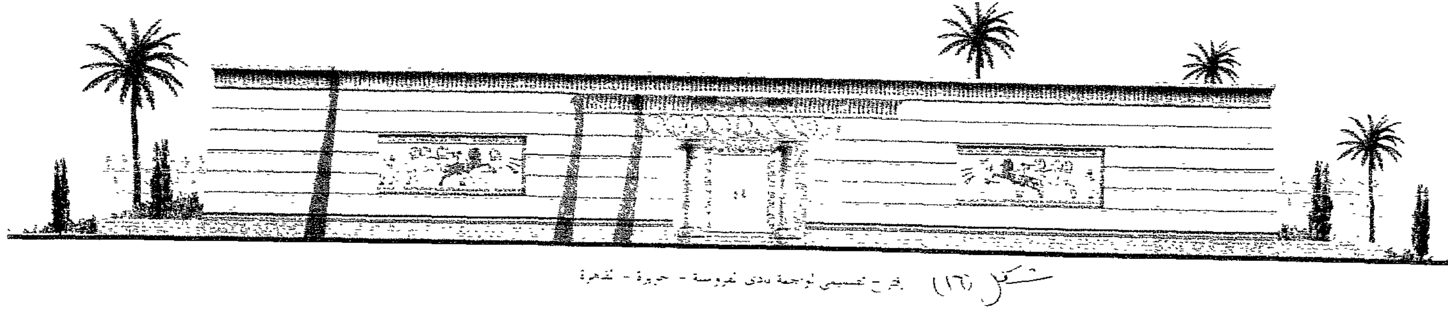
شكل (١٣١) اقتراح تصميمي لواجهة الصالة المغطاة – مجمع الألعاب – استاد القاهرة.



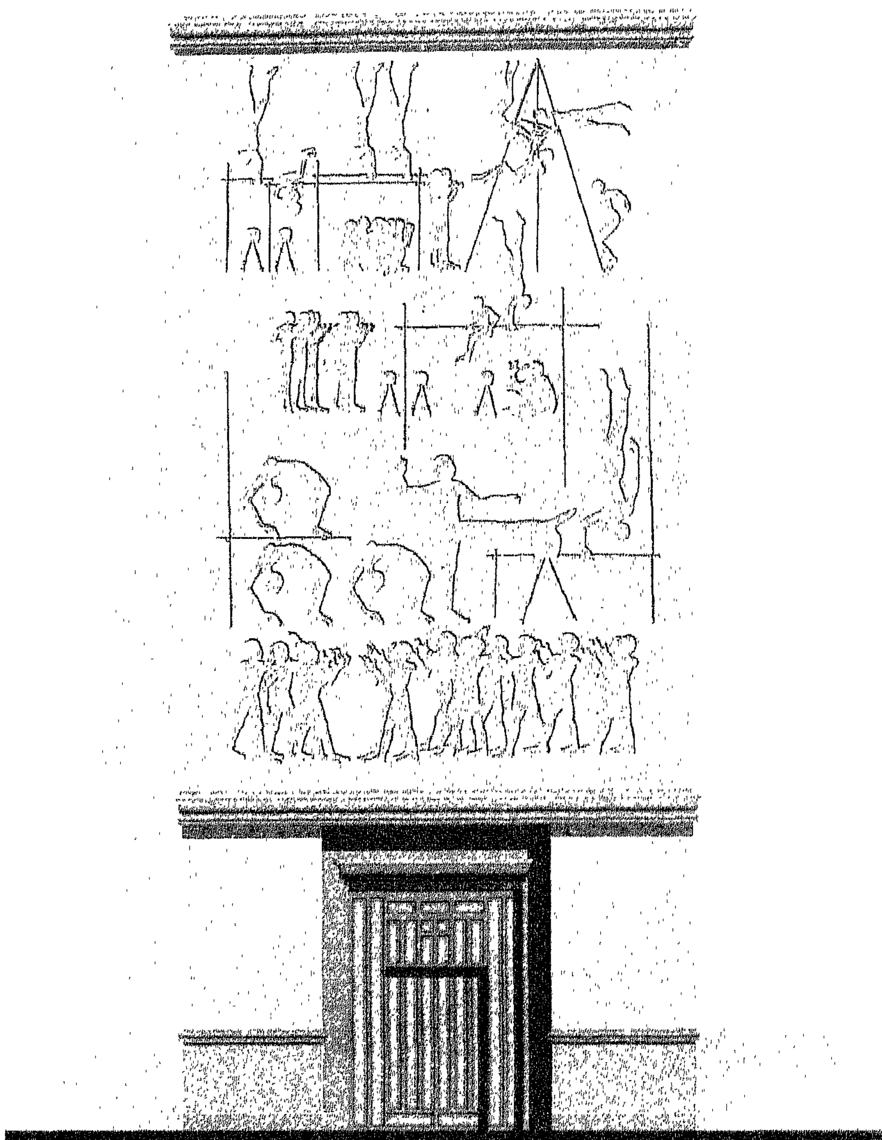
شكل (١٤١) اقتراح تصميمي لواجهة استاد الهوكي – مجمع الألعاب – القاهرة



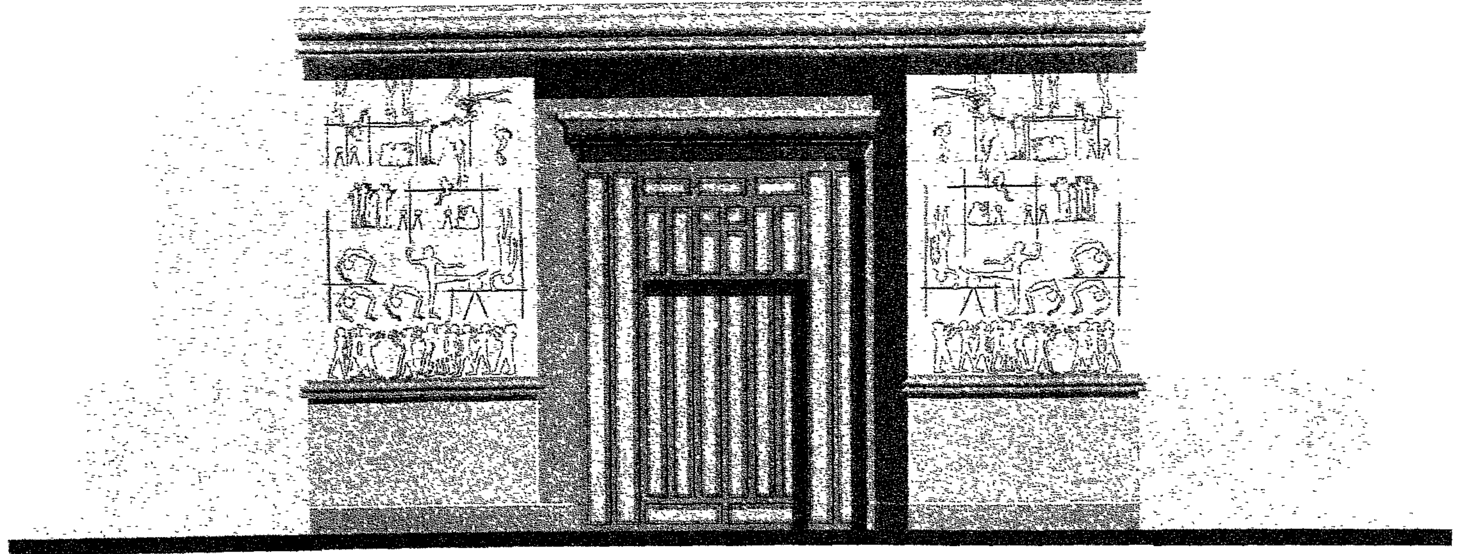
شكل (١٥) مقترح تصميمي لواجهة نادي مهندسين أسيوط



شكل (١٦) مقترح تصميمي لواجهة نادي الفروسية - الجزيرة - القاهرة

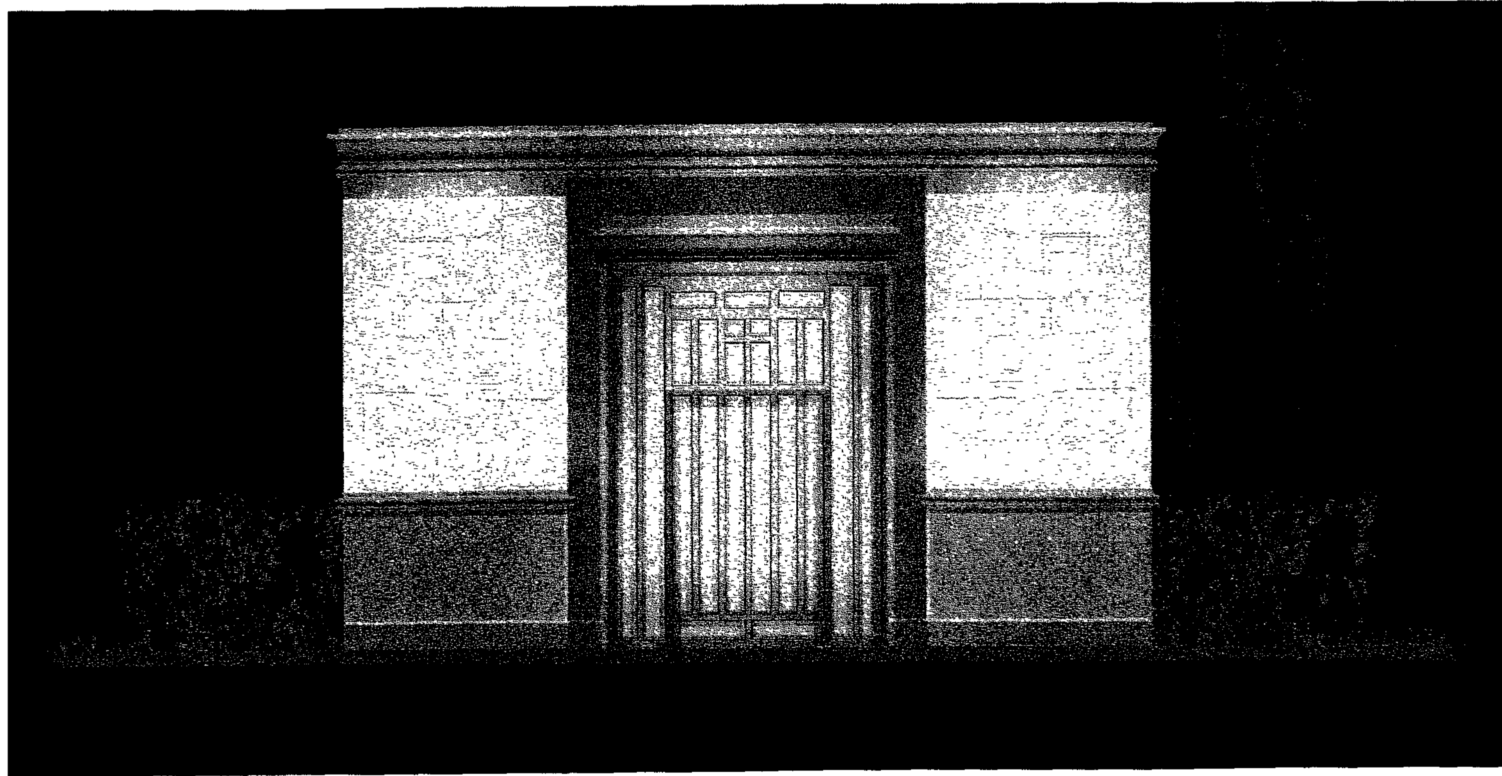


شكل (١٩١)

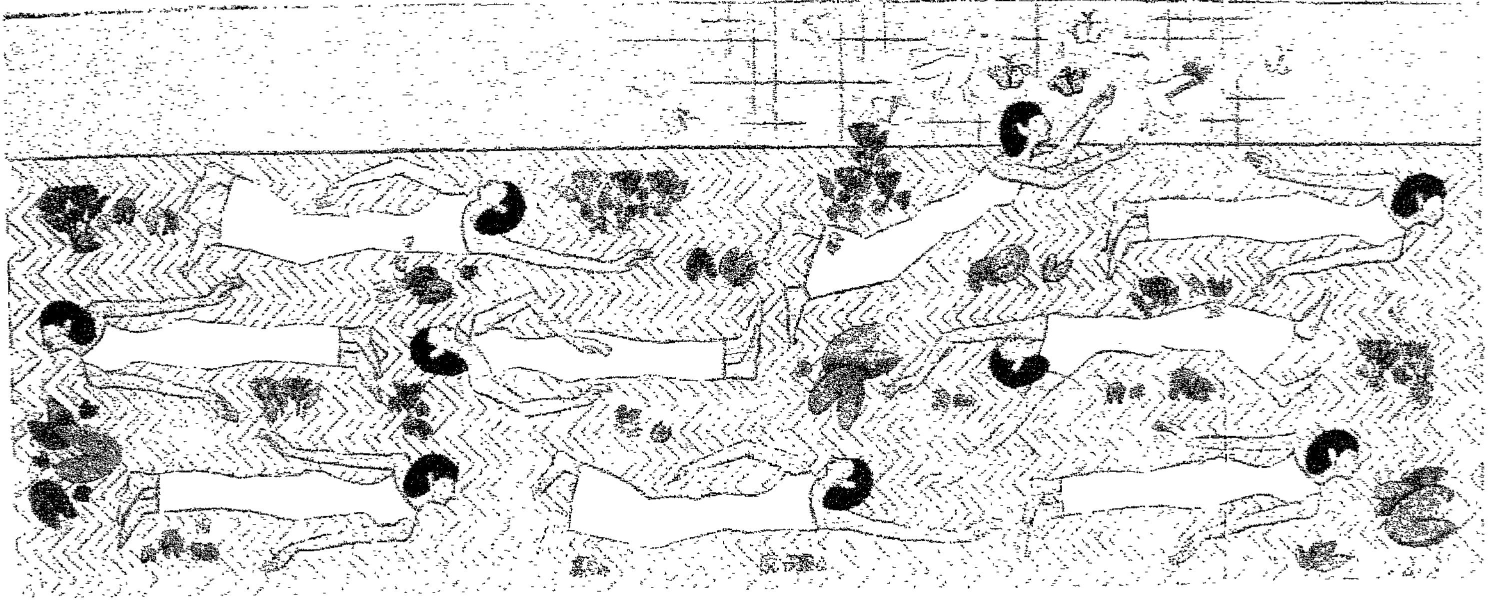


شكل (١٨١) إقتراح تصميمى لواجهة صالة الحمار بنادى المهندسين - السادس من أكتوبر.

(إستخدام مواسير حديد)

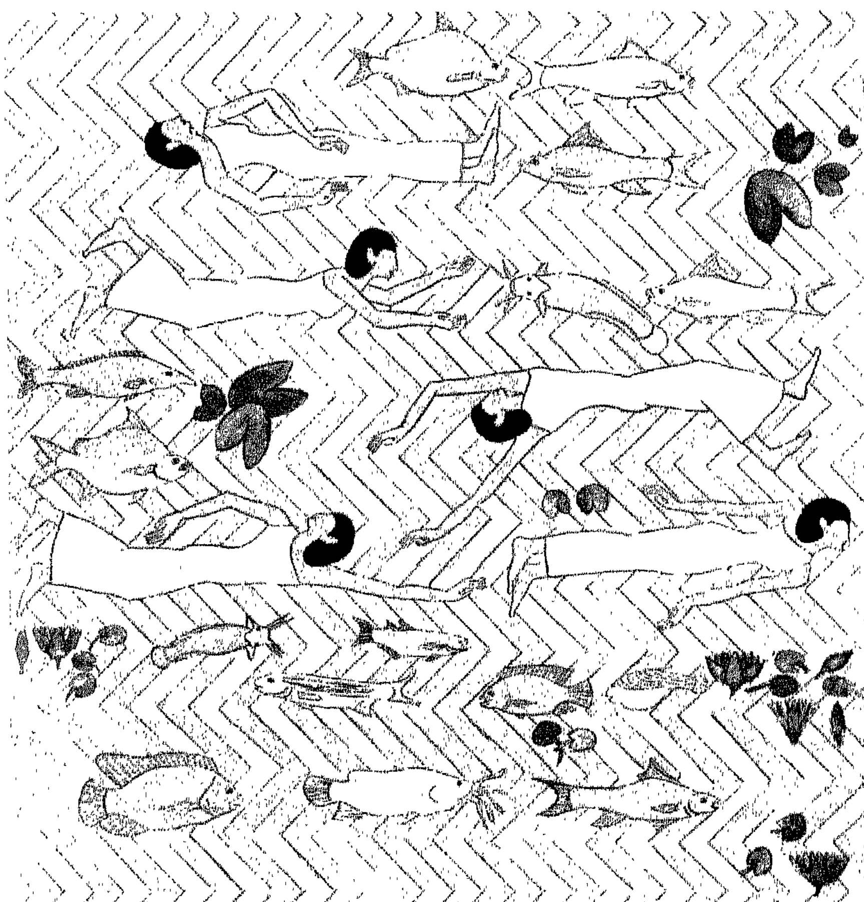


شكل (١٩) إقتراح تصميمي لواجهة صالة الجمباز نادي المهندسين - السادس من أكتوبر
(إستخدام مواسير حديد مع إستخدام فلاتر للإضاءة)

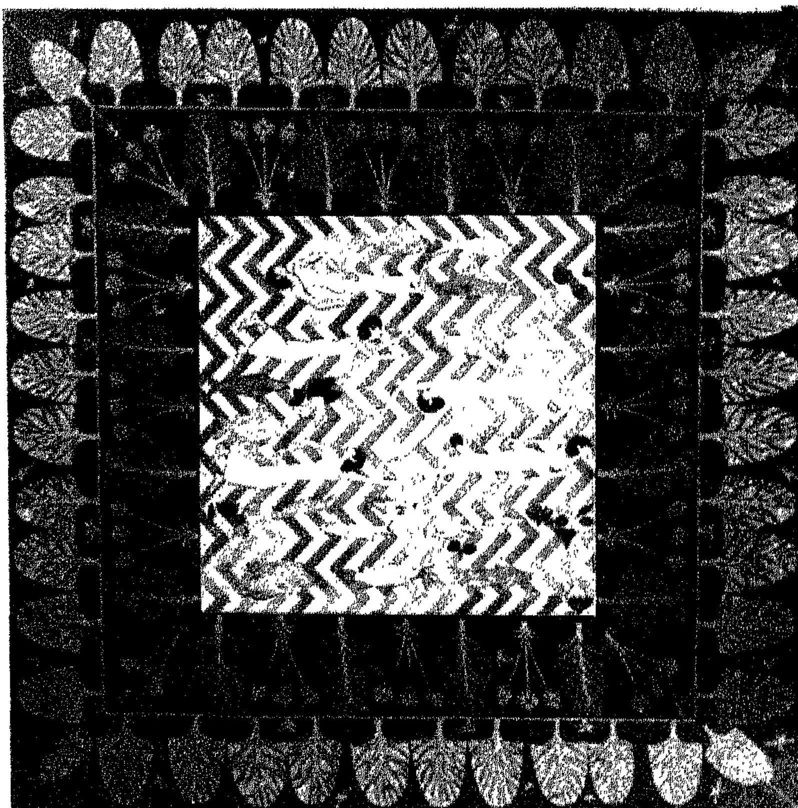


شكل (٢٠)

تصميم لرياضة السباحة يتضح فيها التصفيف العرض للعناصر مع تجاهل المنظور، وكذلك اختيار الألوان المستخدمة والخطوط الحمراء الموجودة حول عناصر التصميم جميعها مستوحاة من الفن المصري القديم



شكل (٢٠ ب)

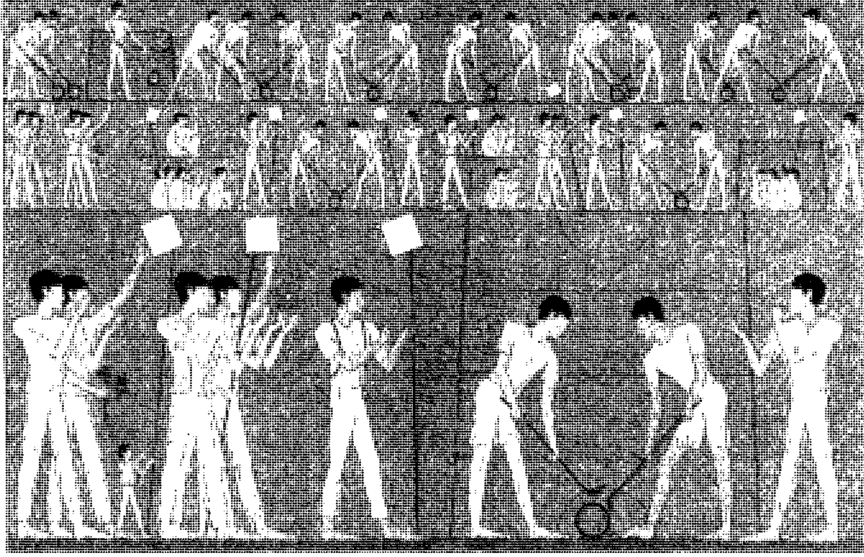


شكل (٢٠ج)
لوحة من الرخام مستوحاه من الفن المصري القديم
مقاس (٢ متر × ٢ متر)



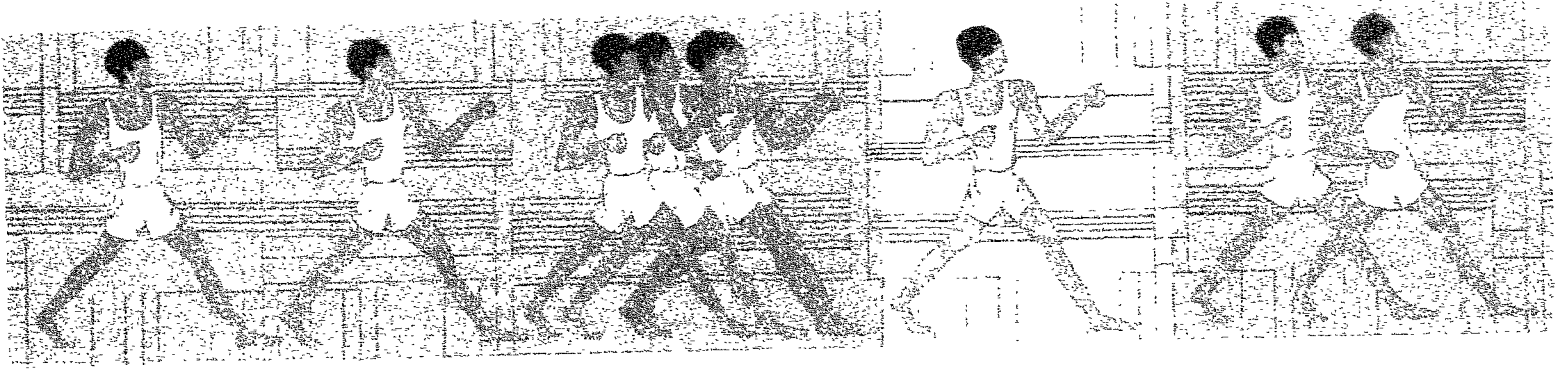
شكل (٢١)

لوحة نعبر عن رياضة الفروسية وقد تم تميز إحدى الخيول بلون مختلف، وكذلك عمد الباحث عدم إتمام العنصر الزخرفي أسفل التصميم في تناقص تدريجي مستوحاة من الفكر المصري القديم حيث يقف دون إتمام الزخرفة بعناية وبتدرج تنازلي مدروس يرجح أغلب الظن لأسباب سحرية



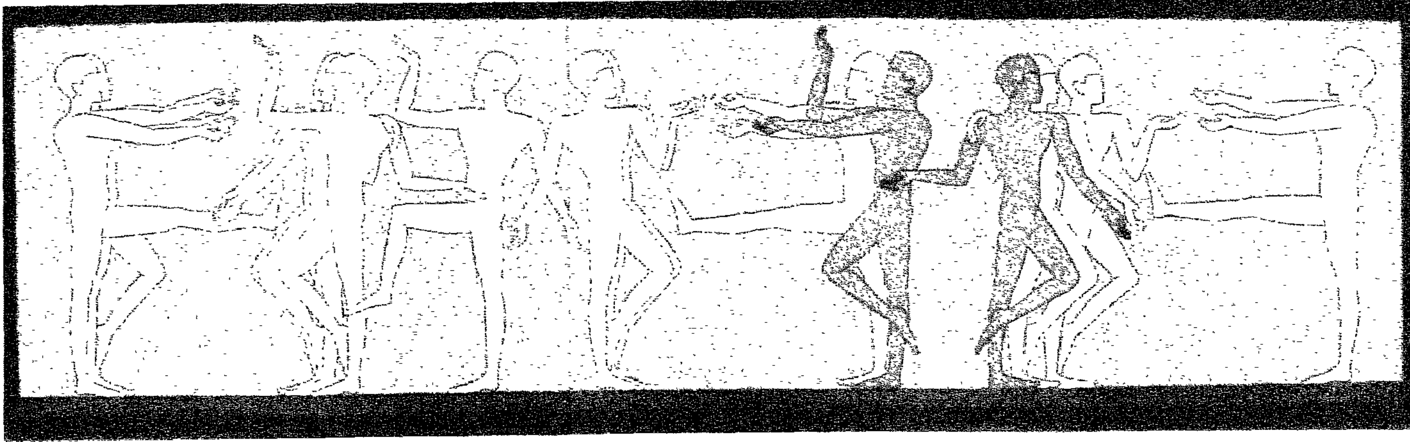
شكل (٢٢)

لوحة تمثل رياضة الهوكي و يتضح فيها التأثر الكبير بفكر الفنان المصري القديم مع ملاحظة استخدام المصري القديم لطو من الحديد بدل الكرة



شكل (٢٣)

لوحة تمثل رياضة الجري

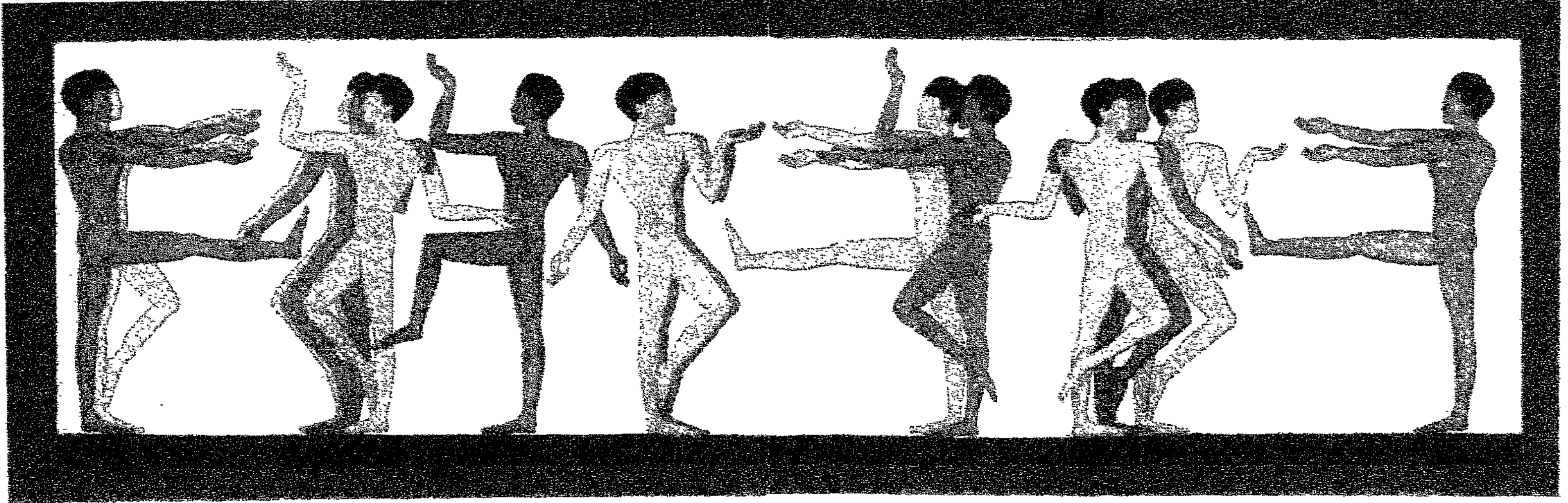


شكل (٢٤)

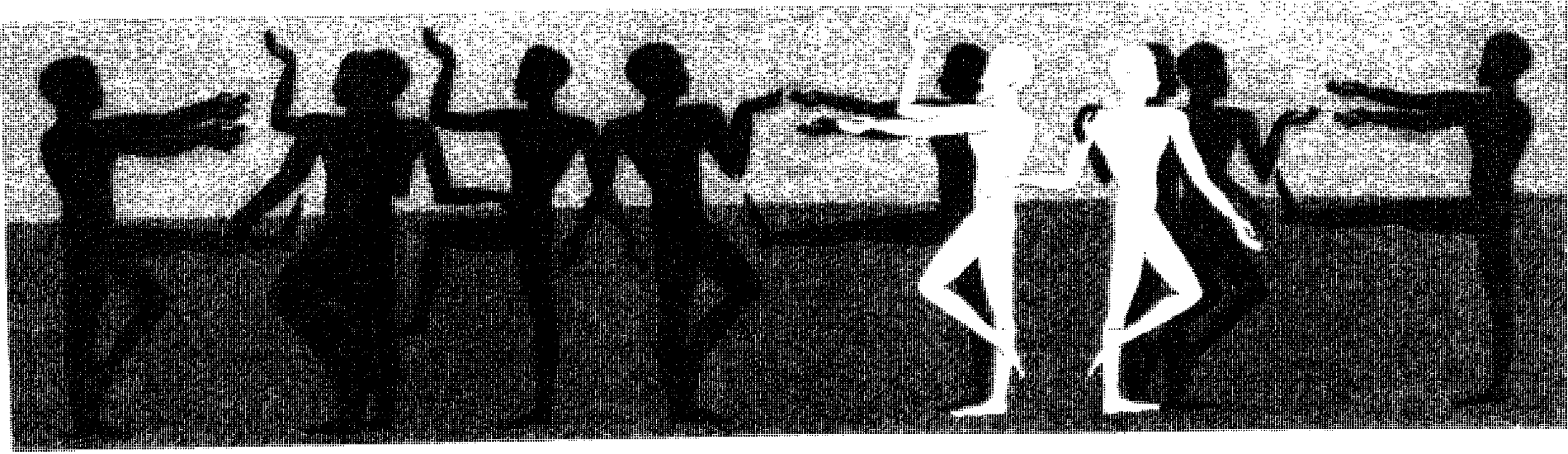
لوحة تمثل رقص الرجال

وقد تم تمييز عنصران منها بألوان مختلفة، كما يبدو

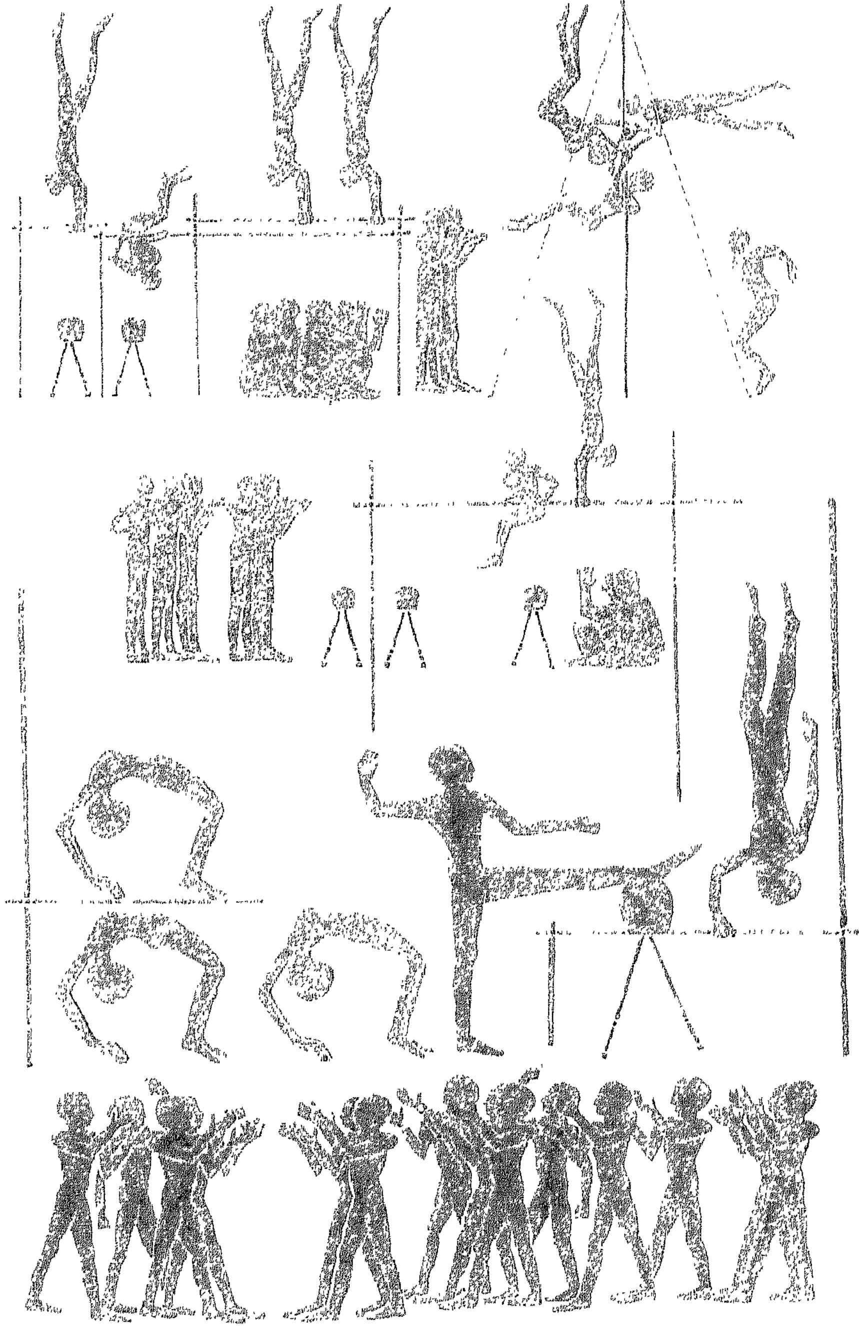
في هذه اللوحة التسطيح والبعد عن المنظور



حل آخر لشكل (٢٤)



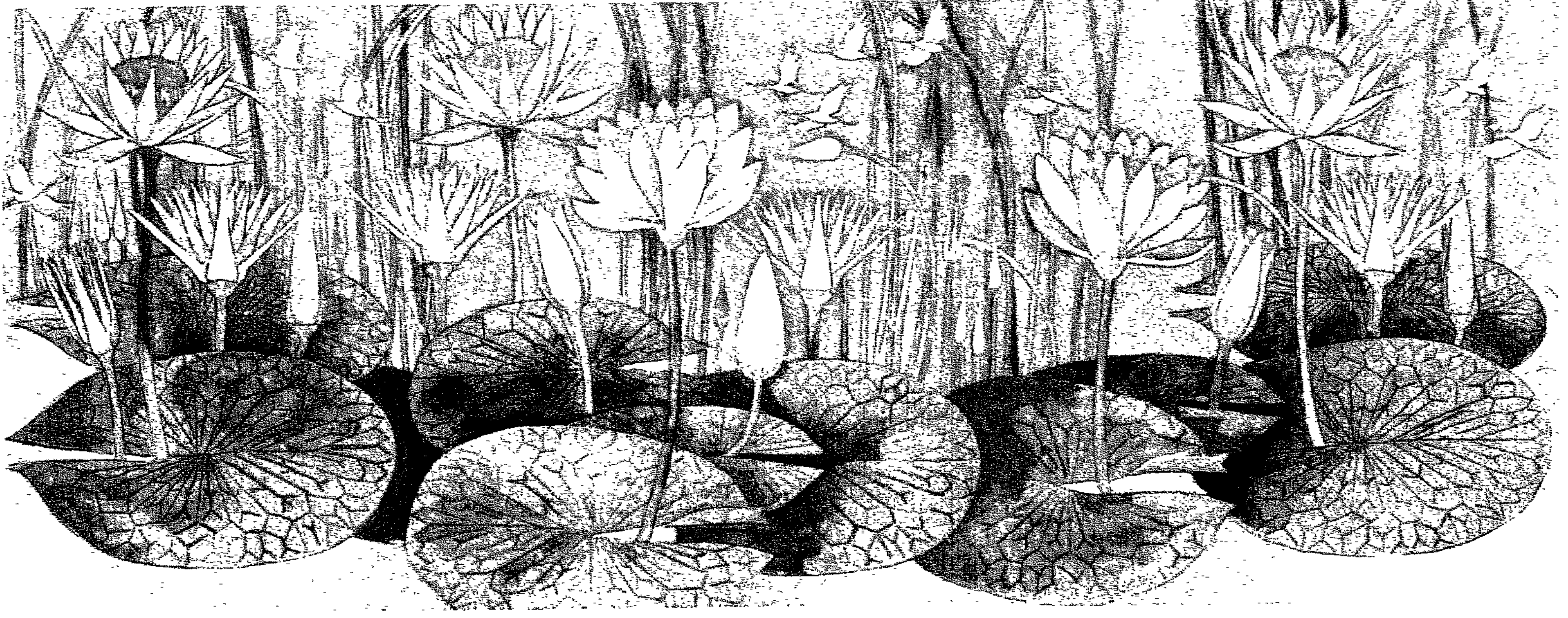
حل آخر لشكل (٢٤)



شكل (٢٥)
لوحة تمثل رياضة "الجمباز" و هي تعبر عن بعض حركات هذه اللعبة في تكوين مستوحى من الفن المصري القديم



شكل (٢٦)
لوحة تعبر عن رياضة الفروسية

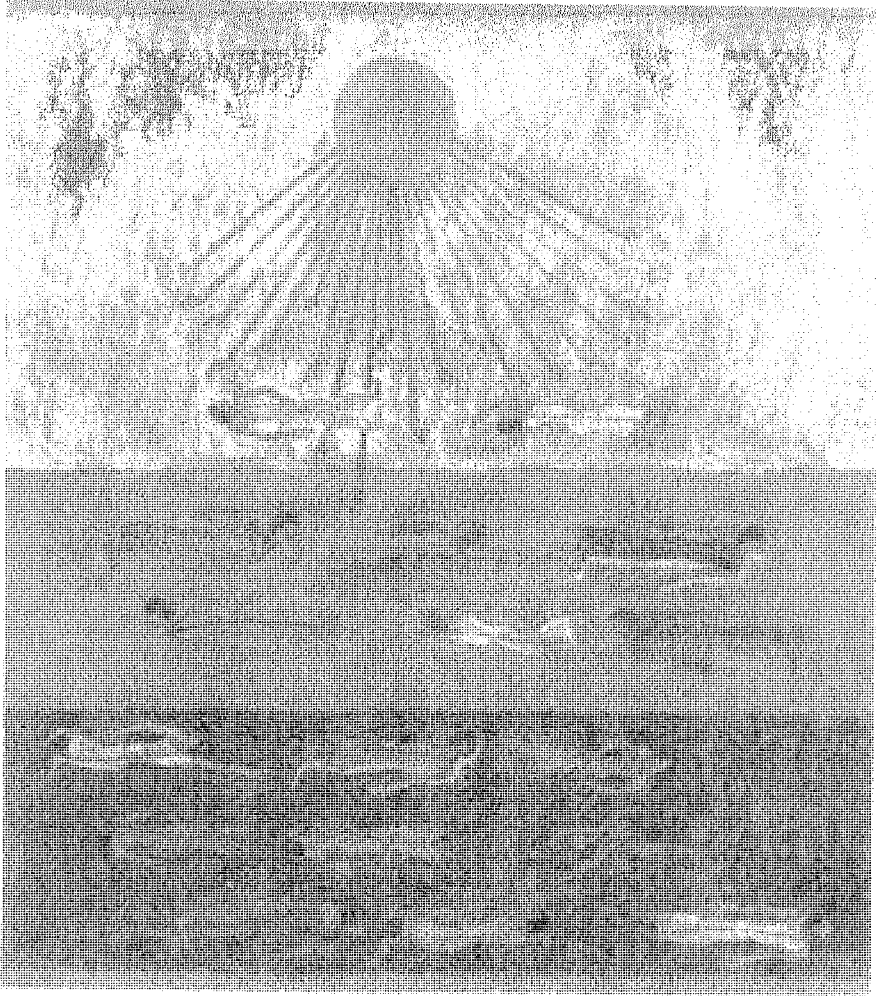


شكل (٢٧)

وهي لوحة عناصرها زهور البردي والطيور وقد تم تنفيذ جزء من هذه اللوحة بخامة "الموزايك" واستخدمت في الاقتراح التصميمي لواجهة نادي المهندسين بأسيوط.



شكل (٢٧ب)
لوحة منفذة بخامة الموزايك
(متر × متر)



شكل (٢٨)
لوحة تمثل رياضة السباحة

النتائج والتوصيات

- واجب على المصمم المزخرف حين يقوم بتجميل المسحطات الجدارية للمنشآت الرياضية أن يراعي طبيعة الأنشطة المختلفة للفراغات المعمارية.
- أن يقوم كل فنان ومصمم بمحاولة للتصدى للعولمة عن طريق إضفاء الطابع القومي أي الطابع المصري القديم لتأكيد تاريخنا وتراثنا.
- التراث يجب أن يفهم جيداً على أنه ليس استعارة نمط أو وحدة بل ينبغي رؤية التراث بشكل متعمق ودراسة فاحصة.
- .توصى الباحثة بالإهتمام بالطابع القومي في الأعمال الفنية لما لها من تأثير واضح في تميزها حيث يؤكد الأصالة المصرية القديمة والإهتمام بالرؤية المعاصرة والحديثة حتى لا يصبح العمل الفني مجرد تقليداً للماضي.
- يجب على الفنان أن يشترك مع المعماري منذ البداية مكونان فريق عمل واحد للتحضير والتخطيط وتحديد المساحات والفتاحات المزمع شغلها.
- على الفنان أن يتوائم تشكيلياً مع الجسم المعماري عند وضع تصميماته الجدارية.

المراجع العربية:

١- أبو غازي، ب.أ.: الطابع القومي لفنوننا المعاصر، إعداد لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ١٩٧٨.

٢- إسماعيل، ن: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، الطبعة السادسة، مكتبة دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢.

٣- البسيوني، م، وأخرون:الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، دراسات وبحوث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

٤- الشافعي، أ.ح، د مرسي، أ.:. العلاقات العامة في التربية البدنية والرياضية، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، طبعة أولي، ١٩٩٩.

٥- العدوي، ط.م.م.: أثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصري في القرن العشرين واستحداث حلول تشكيلية مبتكرة منها للمعلقات النسجية المطبوعة، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبقية، جامعة حلوان، ١٩٩٦.

٦- النحاس، أ. "التصمميات الزخرفية الملونة" مكتبة دار حراء، القاهرة.

٧- رياض، ع.أ.: التصوير الملون (الكتاب الخامس من سلسلة أسس التصوير الضوئي)، الأنجلو المصرية، القاهرة.

٨- سامي، ع: عمارة القرن العشرين، الجزء الثاني، مكتبة دار المعارف المصرية، القاهرة.

٩- كريستيان درويش: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل النحاس، أحمد رضا ومراجعه عبد الحميد زايد، القاهرة ١٩٩٠.

١٠- شريف، ص.ح.ن: "الفن المصري القديم وآثره على خلق الشخصية المصرية في لتصوير الجداري"، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٨٦.

١١- صالح، ع.أ: "تاريخ الحضارة المصرية، المجلد الأول، العدد الخامس، المؤسسة المصرية للطباعة والنشر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

١٢- صالح، ع.أ: "الشرق الأدني القديم" مكتبة الأنجلو، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٣.

١٣- صالح، ع.أ: "الشرق الأدنى القديم" (الفنون – مقوماتها وأساليبها في تاريخ الحضارة المصرية)" المجلد الأول، الهدد (٤، ٥)، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مكتبة نهضة مصر.

١٤ عبد الجواد، ح.ت: العمارة وحضارة مصر الفرعونية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٨٤.

١٥- عبد الحميد، ش.: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة علام المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٠٩، ١٩٨٧ ،مواضع متفرقة.

١٦- عبد الحميد، ش.: التفصيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٦٧، ٢٠٠١.

١٧- عبد الحميد، ش.: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٠٩، ١٩٨٧.

١٨- عبد الحميد، ش: التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٦٧، ٢٠٠١.

١٩- عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، طبعة أولي، ١٩٧٣.

٢٠- مصطفى، ع.ف.م: رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان.

٢١- عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١.

٢٢- عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الأول، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
٢٣- عكاشة، ث.: الفن المصري القديم، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١.
٢٤- عمر، م.أ: "اللغة واللون "،عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.
٢٥- عمر، م.ق: "اللغة واللون"، عالم الكتب للنشر والتوزيع، لقاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.
٢٦- ديروش،ك.: الفن المصري القديم، ترجمة محمود خليل الحـاس، أحمـد رضا ومراجعه عبد الحميد زايد، القاهرة، ١٩٩٠.
٢٧- لمعي، ج.: دراسات وبحوث جامعة حلوان، المجلـد السـابع، العـدد الثاني، جامعة حلوان، مارس ١٩٨٤.
٢٨- محمود، ن.ز.: الشرق الفنان، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، القـاهرة ١٩٩٣.
٢٩- منال محمدى طه العدوي: أثر الفن المصري القديم على أعمال الفن المصـري في اقرن العشرين واستحداث حلول تشكيلية مبتكرة منهـا للمعلقات النسجية المطبوعة، رسالة ماجستير، كلية الفنـون التطبيقية، جامعة حلوان ١٩٩٦.
٣٠- نزار الدين: الموسوعة الرياضية، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٩.
٣١- وليم بيك: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة مختـار السـويفي ومراجعه أحمد قدري، هيئة الآثـار المصـرية، القـاهرة ١٩٨٧.

المراجع الأجنبية:

1- Read, Herbret, The mining of art, Feber and Faber, London, 1951.

2- Petrie, Flinders, The Arts and Crafts of Ancient Egypt, Lonodn, 1926.

3- Le Monlteur-Des Trauaux Public et du Batlment, Equlpments Sportifs et Swclo educatifs, Edition du Monlteur, Paris 1980.

4- John Dawes, Design & Planning of Swimming Pools, The Architectural press, Lomdon, 1979.

5- Birren, F.: "Principles of color", U.S.A., 1969.

6- Greaues, M.: "The art of colorand Design",, Second edition, U.S.A 1951.

7- R.Steiner, colour, John Salter,ترجمة: عن الألمانية G.B, 1979.

8- Gardenr, Helen, Art through the Ages, Bbell and sons, Ltd., n:d.

9- Petrie, Flinders, W.M., Egyptain Decoratioe art. London: Second edition, 1920.

10- Petrie, Flinders, W.M., Egyptain Decoratioe art. London: Second edition, 1920.

الفـــــهرس

الصفحة

تابع الفهرس

الصفحة

تابع الفهرس

الصفحة

تابع الفهرس

تابع الفهرس

تابع الفهرس

الصفحة

فهـــرس الأشــكال

الجزء الأول

تابع فهرس الأشكال

الجزء الأول

تابع فهرس الأشكال

الجزء الأول

تابع فهرس الأشكال

الجزء الأول

تابع فهرس الأشكال

الجزء الأول

تابع فهرس الأشكال

الجزء الأول

تابع فهرس الأشكال

الجزء الأول

تابع فهرس الأشكال

الجزء الأول

فهـــرس الأشـــكال

الجزء الثاني

تابع فهـــــرس الأشـــكال

الجزء الثاني

تابع فهـــــرس الأشـــكال

الجزء الثاني

تابع فهـــرس الأشـــكال

الجزء الثاني

تابع فهــــرس الأشــكال

الجزء الثاني

فهـــرس الأشـــكال

الجزء الثالث

الملــــــــخص

الفن المصري القديم والإستفادة منه لإضفاء الطابع القومي للمنشآت الرياضية

حدثت تغيرات سسياسي واقتصادية في الحقبة الأخيرة من القرن العشرين، حيث سقطت أنظمة سياسية واقتصادية واجتماعية وكذلك ثقافية، وظهرت أخرى. بداءاً بالحرب العالمية الأولي (١٩١٤-١٩١٩) والحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥).

ومع انخفاض صوت المدافع، أصبح العالم ثنائى القطبين، الأول هو المعسكر الرأسمالى الذي ينطوى تحت لوائه بعض الدول الأوروبية تحت قيادة الولايات المتحدة الأمريكية. والقطب المقابل هو القطب الاشتراكلا بقيادة الاتحاد السوفيتي.

ومع نهاية الثمانينات تفكك القطب الاشتراكى، وأصبح العالم أحادي القطبية، وبدأ في إفراز ما أطلق عليه النظام الدولي الجديد، والذي خرجت من تحث عباءته ما يسمى "بالعولمة".

العولمة هو مصطلح جديد من المصطلحات التى شاعت بيننا في حقبة التسعينات من القرن العشرين، مقتحمة الصفحات الأولى من الصحف الكبرى، وفي أجهزة الإعلام العالمية.

وتعنى العولمة في نظر الدول الغربية الصناعية إزالة الحواجز والمسافات بين الشعوب والأوطان، والثقافات بعضها وبعض، وقد عرفت بأنها تحويل العالم إلى "قرية كونية" وعرفت "بالكوننة"، كما أطلق عليها البعض "بالكوكبة". والمقصود بذلك هو تعميم نمط أو نظام لإحدى الدول ليشمل العالم كله.

ومن هنا قد جنح كثير من المفكرين والكتاب من هذا المفهوم إلى إصباغ العالم بالقيم والمفاهيم والسلوكيات الرأسمالية، وذلك عن طريق فرض هذه الهيمنة بتصنيفاتها المتنوعة. وذلك بديلاً عن الاستعمار القديم وتقديمه في ثوب جديد.

أي أنها دعوة للاستعمار الحديث في ثوب تبشيري أضفى عليه التنعم بالتقدم والإزدهار .... ألخ.

إلا أن هذه الدعوة على المدى الطويلة تتحول إلى منظومة للتخريب والنهب لصالح القطب الرأسمالي الذي أصبح يستقطب العالم كله حوله خاصة بعد إنهيار الاتحاد السوفيتي تحت قيادة جورباتشوف.

وكان أحد مظاهر تطبيقات مفهوم العولمةة هو ما ظهر في إتفاقية الجات GATT (وهى إتفاقية تحرير التجارة الدولية) حيث مست العولمة جميع فروع الحياة من سياسية واقتصادية وثقافية ودينية.

ويتلخص محتوى هذه الدعوة في إذابة القوميات والخصوصيات وتحويل العالم كله إلى قومية واحدة، وشعب واحد، وحتى إنه قد ذهب

البعض إلى وضع لغة واحدةى للعالم كله والتى تسمى "الأسبرانتو" إلا أننا نجد أن في هذه الدعوة سحق المفاهيم القومية بجميع روافدها للدول التى لا تدور في فلك هذا النظام، مما سوف يتسبب في محو تاريخ وقوميات وتراث هذه الشعوب.

ومن أشد ألوان العولمة خطراً، وأبعدها أثراً، هى الجانب الثقافي منها (العولمة الثقافية) أى فرض ثقافة أمة بعينها على سائر الأمم، أو بعبارة أخرى فرض الثقافة الرأسمالية على العالم كله، مستخدمة في ذلك أحدث الأساليب لأجهزة الإعلام وتأثيراتها بالكلمة المقروءة، والمسموعة، والمرئية سواء بالصوت والصورة، والبث المباشر، وشبكة المعلومات العالمية (الإنترنت) وغيرها.

وتتحدد المشكلة وتكمن الخطورة في تنشئة الشباب والأطفال، من تلك الأجيال التي إذا فقدت الهوية والقومية فقد أكدت نجاح المستعمر في تحقيق أهدافه وخاصة محو الثقافة القومية وغرس ثقافته باعتبارها الطريق إلى سلب حقوق المجتمع المشروعة. ومن هنا كانت فكرة التصجى للعولمة حيث أن لكل شعي ثقافته، وهويته، وتاريخه، وهذا ما أكده كتاب الله تعالى:

بسم الله الرحمن الرحيم

"وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم"

صدق الله العظيم

وحيث أن مفهوم العولمة يتعارض تعارضاً جذرياً مع مقومات كل الشعوب الفقيرة، لذا كان هناك العديد من المظاهرات والرفض الشعبى للعولمة وما نتج عنها كإتفاقية الجات، لما لها من آثار اقتصادية واجتماعية مدمرة.

ونجد أن هذه المظاهرات قد قامت للتنديد والرفض للمؤتمرات التي عقدت بداءاً بالمؤتمر الأول في "دافوس" والمؤتمر الثاني الذي عقد في مدينة "سياتل" والمؤتمر الثالث المزمع عقده في مدينة "الدوحة" عاصمة "قطر"، ولعل الأحداث الأخيرة والتي طالت إحدى الدول ما يؤكد ما نجنح إليه.

ومن هنا وجب علينا أن نعمل على توعية شعوبنا توعية سليمة بأخطار العولمة مركزين في ذلك على نشر هذه التوعية على مستوى جماهيرى.

وخوفاً من تأثير فكرة العولمة على فنوننا وتاريخنا وحضارتنا، أتجهت لتأكيد الأصول المصرية والتاريخية المتمثلة في الفن المصري القديم لمقاومة آثار فكرة العولمة. وحتى يمكن نشر عذا الوعى بين الجماهير بسرعة، كانت المنشآت الرياضية الوعاء السليم الصالح لنشر هذا الفكر لما لها من جماهيرية عريضة، وذلك للمجتمع بجميع طوائفه. مستخدمة في ذلك الفن كأداة في التأثير على الجماهير سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، حيث أن الفن أحد الأساليب الهامة في تشكيل سلوكيات ومفاهيم الإنسان، وخلق بيئة إرتقائية عن طريق رفع الإحساس الجمالى للجمهور عن طريق التكامل الجمالى والوظيفى لتلك المنشآت.

.حيث تناولت النشأة التاريخية للفن عامة والفن المصري القديم خاصة مما يؤكد العمق التايخي لثقافتنا وهويتنا مؤكدين في ذلك على فن التصوير الجداري الذي يكمن في ذلك التكامل والترابط التصميمي بين كل من الفنان والمعماري.

ومن هنا تم تقسيم الرسالة إلى ثلاث أجزاء:

الجزء الأول: باسم فن الجداريات المصرة القديمة.

الجزء الثاني: عن دور المصمم المزخرف والمعماري في إعطاء الطابع القومى للمنشآت الرياضية.

الجزء الثالث: عن أسس التصميم الجداري.

حيث ينقسم الجزء الأول إلى:

الجــزء الأول

فن الجداريات المصرية القديمة

الفصــل الأول

١/١/١ دور الفن للتصدى للعولمة.

٢/١/١ التسلسل التاريخي للفنون.

٣/١/١ العلاقة بين التصوير الجداري والعمارة المصرية القديمة.

٤/١/١ الشخصية المصرية التى أثرت فى تكوينها.

٥/١/١ الصفات والسمات العامة التى تميز فنون الدولة الفرعونية ككل:

- التطور والملامح المميزة للعناصر الزخرفية المصاحبة للتطور المعماري عند المصري القديم.
- التطور والملامح المميزة للفن المصري القديم.
  - * طريقة وأسلوب الفن المصري القديم.
  - * طريقة إعداد واستخدتام الألوان عند المصري القديم.
  - * طرق التجهيز للرسم الجداري عند المصري القديم.

الفصــل الثاني

١/٢/١ خصائص الفن الجداري في العمارة المصرية القديمة.

- استهداف النفع وليس الجمال في حد ذاته.
- عدم التقيد بقواعد المنظور.
- رسم الأشخاص.
- التنوع والوحدة.
- الفن المصري فن جماعى مجهول الصانع.
- هدوء الحركة ووقار الملامح.
- قوة الخط.

٢/٢/١ الطرق والأساليب الفنية للزخرفة الجدارية عند المصري القديم.

- أسلوب تنفيذ الزخرفة ذات النقوش البارزة.
- أسلوب تنفيذ الزخرفة ذات النقوش الغائرة.
- أسلوب تنفيذ العجائن الملونة.
- خطوات تنفيذ النقوش على الجدران.

٣/٢/١ تطور الفن المصري القديم خلال عهد الأسرات.

- الأسلوب الفنى في الدولة القديمة.
- الأسلوب الفنى في الدولة الوسطى.
- الأسلوب الفنى في الدولة الحديثة.

الجــزء الثــاني

دور المصمم المزخرف في إعطاء الطابع القومى للمنشآت الرياضية

الفصــل الأول

"الرياضـــة"

٢/١/١ مقدمة عن الرياضة وأهميتها كنشاط جماهيرى.

* نبذة تاريخية لبدايات تأثيث الألعاب.

٢/١/٢ الرياضة عند قدماء المصريين.

* تنظيم المسابقات عند المصري القديم.

* أماكن ممارسة الرياضة عند المصري القديم.

٢/١/٣ تقسم المنشآت التى تقام فيها مباريات وألعاب هذا العصر إلى:

- استادات رياضية.
- صالات مغطاه.

الفصل الثاني

دور المصمم المزخرف في والمعماري في إعطاء الطابع القومى لفنوننا المعاصرة

٢/٢/١ الدعوة لتحقيق الطابع القومي.

٢/٢/٢ التحديث في الفن المصري القديم.

- السمات التى تعطى لفنوننا المعاصرة الطابع القومي.

٢/٢/٣ المواصفات الواجب توافرها في أي نوع من أنواع الإبداع:

١- الوحدة والاستقرار.

* تعدد الكتلة "السيطرة".
  * الكتلة الواحدة التفرد.
  * تعدد الكتل "السيطرة".
* التناقض.
* التوافق.
* الوحدة من خلال التوحيد والتوجه.

٢- الاستقرار.

٣- المقياس.

٤- الإيقاع.

٥- النسب.

٦- الملمس واللون.

الجــزء الثــــالث

أسس التصميم الجداري

الفصــل الأول

فن التصوير

٣/١/١ فن التصوير.

٣/١/٢ عناصر التصميم في فن التصوير.

- النقطة والخط.
- المساحات.
- الكتلة والفراغ.
- الإيقاع.
- الألوان.
- الملمس.
- الحركة في التصميم

الفصـــل الثاني

٣/٢/١ أثر الفن المصري القديم على فنون التصوير في العصر الحديث.

١-٠الواقعية.

٢- النزعة الهندسية.

٣- النزعة الرمزية.

٤- الكلاسيكية.

٥- التركيبية.

٦- التعبيري.

٧- الوحشية.

الجــــزء التطبيـــقي

Concerning the third part that is called "the principals of the wall designing" it is also divided into two chapters; the first one discussed the art of painting, determining the basic principals of the design from a point and a line, then the areas, then the mass and the space, rhythm, colours, touch and at last the movement in the design.

While the second chapter of this part, has discussed the effect of the Egyptian art upon the art of painting in the modern age, it showed that it had initiations in that art as the tendency of realism, the engineering symbolic, classical, composition, romantic and wild tendency.

The fourth part then comes to include the application of the researcher's idea about samples selected from some sporting establishments, where it is provided with and national spirit that shows the ancient Egyptian spirit and thoughts.

First part in the name of Ancient Egyptians Wall Pains
Second part the role of Decorative Designer and the architectural in giving the national trait to the sports installations.
Third part about the Basic of wall Design

He had confirmed in that matter, the integrative role charming and the functional touch upon these establishments.

The researcher concentrated on "the art of the ancient Egyptian walls" in the first part of the research, whereas he discussed in chapter one the origin of arts, the wall painting and its relation with the art of building, in addition to the distinguished characters of the architecture, and the evolution & the correlation of the decorative elements concerning the ancient Egyptian architecture. Besides he talked about the evolution of the ancient Egyptian art.

While the second chapter of the first part, he clarified the characteristircs of the wall art in the ancient Egyptian architecture, in addition to the ways and the styles of the art treatments for the wall decoration of the ancient Egyptian man with a clarification for the evolution of the ancient Egyptian art during the dynasties from the ancient country then the middle one, then the modern one.

Regarding only the second part, it is divided into two chapters, in the first one the researcher talked about the importance of sport as a public activity, and about the sport of the ancient Egyptians.

While the second chapter he emphasized upon the integrative role played by both designer and the architect in providing the national character for our contemporary arts.

Then he discussed the specifications that should be existed in any kind of the creativity.

Whereas the perception of globalization is totally contradicting with the existence of all poor countries, so many sign of public denial and processions against globalization and its result like GATT agreement because of its destructive economic and social consequences .

We see that this procession has erupted to condemn the conferences held starting by the first one in Dafus and the second one in Seattle , and the third one which is supposed to be held in Doha the capital of Qatar , the accident happened in one of those countries confirms what we want to explain.

From here we have to work hard to explain to our people the danger of globalization concentrating on the public level.

In order to take care of globalization effects on our arts, history and civilization I tried to reinforce the historical & Egyptian principles that is manifested by the ancient Egyptian art to combat the effects of globalization an in order. In order to spread this awareness among the public the sports establishment was the most suitable vessel to expand this thinking due to the large number of fans and in order to reach all sectors of the community, employing arts as a means that could affect directly and indirectly. Because art of the most important methods of shaping attitudes and human perception, to create a high level environment through fine feeling for the public through integrated and functional beauty for those establishments.

When it is dealt with the historical evolvement of art general and the ancient Egyptian arts particularly to confirm the deep historical bases of our culture and identity and to reinforce the art of wall paintings that indicate the integration of design between the architectural and the artist.

From here the study has been divided into three parts: -

collapse of the Soviet Union under the Leadership of Gorebatchov.

One of the globalization perspective that has been applied is what appeared in the GATT agreement (Global Association of Trade Treaty) where Globalization has affected all aspects of life politically, economically , culturally and religiously.

The call is to eradicate nations and particularity to change the world into one nation and one people , yet some opted for one language for the whole (***Esperanto***) , but we see in this call a destruction for nationalist perceptions for all countries who doesn't run in the orbit of this system , eventually causing eradication for the history and heritage of those nations.

One of the greatest dangers of globalization is the cultural perspectives .i.e. to impose the culture of a certain nations on all nations or in other words the capitalist culture on the whole world using the most modern techniques of the mass media written, electronic, audio and visual, plus direct broadcasting and the Internet.

The problem will be determined, the problem is eminent in the socialization of Youth and children from those generations that if lost its national identity it will confirm the success of the colonizer in achieving its objective in eradicating the national culture and plants his own so as to rob the legal rights of the community, from here came the idea of combating globalization because every country has its own culture , identity and yet history. That has been reinforced by Koran in the following verses:

Besm Allah El Raaman El Rahem

"Wa Gaalnakoum Chuoub Wa Kabaaell laarfou Ina Akramakoum ind Allah Atkakoum"

Sadak Allah El Azzem

SUMMARY

Many changes has taken place in the last decade of the twenty century where many political, economical and cultural systems had collapsed given way to other new, since the start of the first world war (1914-1919) and the second world war (1939-1945) with the slow down of guns noises the world turned to be of two poles, the first one is the capitalist camp that included some of the European countries headed by the united states of America and the second one is socialist under the leadership of the Soviet Union.

With the end of the socialist pole, the world became of one pole started to inject what is called the new international order from under its voile came what is called Globalization.

Globalization is a new terminology that has spread during the nineties of the twentieth century appearing in the main news papers headings and in international mass media.

Globalization means according to western industrialized countries ton eradicate borders and gabs between peoples and nations, between different cultures, it has been defined as changing the world into a universal village some label it as "***starization***" in a quest to promote a pattern or a system of one of the Countries to include the whole world.

From Here many thinkers has this perception to dye the world with capitalist perspective, style and capitalist attitudes through imposing this tyranny so as to substitute old colonization and introducing in a new shape.

Then it is a call for new colonization in a modern missionary shape decorated with welfare and prosperity.

Yet this call in the long run will changed into a system of destruction and robbery for the benefit of the capitalist system that start to crystallize the world around him specially after the

Helwan University
Faculty of Applied Arts
Decoration Department

The Use Of The Ancient Art to Reflect the National Features in Sports Complexes

Thesis Presented by
Researcher: Nevine Farghaly Hallbas

To Fulfill requirements to attain
M.S.C. degree in Applied Arts

Supervisors

Prof. Dr. Mostafa Abd El-Fattah
Design Prof... Decoration Department

Prof. Dr. Farouk eid El-Abrak
Architecture Prof... Faculty of Engineering
Al-Azhar University

Cairo
2001

